VERGLEICHENDE GEMÄLDESTUDIEN

VON

KARL VOLL

Mit 50 Bildertafeln

ZWEITE AUFLAGE

MÜNCHEN UND LEIPZIG
BEI GEORG MÜLLER
1908

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig

INHALT



VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE

Die vergleichenden Gemäldestudien erscheinen in zweiter Auflage. Ich habe nur einige Fehler ausgemerzt, die bei der raschen Drucklegung seinerzeit entstanden sind. Die günstige Aufnahme, die das Buch besonders in pädagogischen Kreisen gefunden hat, legte mir den Wunsch nahe, es unverändert zu lassen, gewissermaßen als einen der Werksteine, aus denen zurzeit der Bau einer neuen Pflege der Kunstwissenschaft und ihrer Verwendung im Unterricht aufgeführt wird. Ich bin mir aber bewußt, daß noch Vieles zu leisten ist, was im vorliegenden Bande nicht einmal gestreift wird, und ich plane deswegen eine Fortführung der hier vorliegenden Gemäldestudien.

Ich richte nun an jene, die mit dem Buche in irgend einer Weise arbeiten, die Bitte, mir entweder brieflich oder in Besprechungen anzugeben, was nach ihrer Meinung in dem zweiten Band an Methode oder Stoff Neues zu bringen sei. Die Aufgabe, die sich die moderne Pädagogik in der Pflege des kunstgeschichtlichen Unterrichts gestellt hat, ist ja so umfangreich und kompliziert, daß nur die gemeinsame Arbeit aller Beteiligten jene Annäherung an das erstrebte Ziel ermöglichen kann, die einstweilen, wo wir noch im Anfang der Bewegung stehen, zu erreichen ist.

München, im März 1908.

KARL VOLL.

EINLEITUNG

Das vorliegende Buch ist in mehrfacher Hinsicht aus der Praxis hervorgegangen und so soll es denn auch dem praktischen Leben dienen. Es beruht zum größten Teil auf Übungen, die der Verfasser im kunstgeschichtlichen Seminar der Universität München abgehalten hat. Der Zweck ist Schulung des Auges.

Ein alter Spruch sagt, daß man über den Geschmack nicht streiten kann. In dieser Fassung ist der Spruch gewiß nicht richtig. Ein vernünftiger Mann wird über die Fragen des Geschmackes mit niemand streiten, aber nicht deshalb, weil es unmöglich ist, ein Resultat zu erzielen, sondern deshalb, weil man überhaupt nicht streitet. Aber an sich ist das Gebiet des Geschmackes der Diskussion sehr gut zugänglich. Man muß nur einen festen Grund schaffen und der ist bis auf den heutigen Tag nicht geschaffen worden. Es ist freilich unmöglich, einen ausgesprochenen Liebhaber Raffaels, der sich aus irgendwelchen Gründen gegen Rembrandt verschließt, nun dazu zu bringen, daß er seinen Glauben an Raffael abschwöre und sich dann mit neuer Begeisterung dem großen Amsterdamer zuwende. Er liebt, was ihm gefällt, und das ist sein gutes Recht. Es wird ferner unmöglich sein, einen Freund von Historienbildern, der durch persönliches Naturell oder durch Erziehung eine Abneigung gegen Landschaften hat, dazu zu bringen, daß er die alte, eingewurzelte Liebe aus seinem Herzen reiße und seine Freude nur noch an Landschaften suche. Oder, um ein letztes Beispiel zu bringen, wenn ein Mann durch die besondere Art seiner Anschauung sich hauptsächlich für Plastik interessiert und gar keinen Sinn für Malerei hat, so wird man gewiß nicht versuchen dürfen, ihm den Geschmack umzumodeln. In allen solchen Fällen wird der Spruch d e g u s t i b u s n o n e s t d i s p u t a n d u m einwandfreie Geltung haben.

Aber der Spruch vom indiskutabeln Geschmack ist gar nicht für solche Fälle, wie die eben zitierten, gemacht, sondern er soll sonst als bequeme und übrigens vom Standpunkte der Lebensklugheit sehr empfehlenswerte Ausflucht dienen. Nehmen wir den Fall, daß zwischen zwei Freunden das Gespräch über künstlerische Dinge so weit gekommen ist, daß der eine — sagen wir einmal von Dürers Holzschuherporträt — sagt, daß ihm das Bild unangenehm sei, während der andere sich lebhaft dafür begeistert. Eine derartig schroffe Verschiedenheit der Meinungen kommt oft genug vor und führt gewöhnlich entweder zu einer mehr oder minder großen Verstimmung, wenn die beiden Parteien nicht eben höflich und gewandt genug sind, um mit dem bequemen Spruch die Diskussion lächelnd zu schließen. Hier jedoch darf nicht vom Geschmack allein gesprochen werden. Es muß eine Basis für eine Verständigung gefunden werden, die selbst jenen, dem das ohne Zweifel sehr schwer zugängliche Holzschuherporträt gegen den Geschmack geht, erkennen läßt, daß er vor einem grundgediegenen, mit großer Meisterschaft gemachten Kunstwerk steht, das als solches unter allen Umständen Achtung und Anerkennung verdient. Nehmen wir noch ein zweites Beispiel. Zwei junge Männer stehen vor der Dresdener Holbeinmadonna: der eine schwelgt in Entzücken, der andere wendet sich gelangweilt ab und versenkt sich lieber in das Studium des prachtvollen Wittenberger Altars von Dürer, der auf der anderen Wand hängt. Auch hier droht das Gespräch entweder zu einer Verstimmung zu führen oder ganz resultatlos zu verlaufen. In der Tat müßte es aber eine Einigung dahin geben, daß der Verehrer der Dresdener Holbeinmadonna erkennt, wie schön wohl die Originalkomposition des Bildes gewesen ist, wie schlecht sie aber vom Kopisten verstanden wurde, der das in Dresden befindliche Exemplar gemacht hat.

Eine Menge von Streitfragen der Kunstgeschichte wären glatt zu lösen, wenn nicht die Begriffe von guter Arbeit so grundverschieden wären, wenn nicht der eine dasselbe Stück für vortrefflich gemacht hielte, das der andere für eine oberflächliche und unsolide Arbeit nimmt. In all diesen Fällen handelt es sich nicht um den

Geschmack, sondern nur um die Fähigkeit, die bestehenden Mängel oder Vorzüge zu erkennen. Nehmen wir auch hier ein Beispiel. Das Haupt der Medusa, das in den Uffizien dem Leonardo da Vinci zugeschrieben wurde, galt vielen als ein herrliches Meisterwerk. In neuerer Zeit wurde endlich der urkundliche Beweis geliefert, daß es einige Jahrhunderte nach Leonardo von einem Niederländer gemacht worden ist und damit war auch der ohnehin von den Kennern allgemein vertretenen Ansicht recht gegeben, daß das Bild eine wenig wertvolle, stark veränderte Kopie eines aus Leonardos Zeit stammenden Originals ist. Was nun aber hier durch die Urkunden erst bewiesen werden mußte, das hätte schon lange vorher unumwunden anerkannt sein sollen und zwar nicht allein von den Kennern, sondern auch vom sogenannten großen Publikum. Wir können es ja heute gar nicht mehr verstehen, daß die Florentiner Medusa überhaupt jemals ernsthaft für Leonardo in Anspruch genommen und gar als ein Meisterwerk seiner Hand bewundert werden durfte; aber aus Mangel an Schulung des Auges hat das Publikum das Bild so lange Zeit über alle Maßen gelobt.

Das ist nun die schwere Frage: Kann das große Publikum jemals kunstverständig werden? Haben die Bestrebungen der neueren Zeit, das Volk künstlerisch zu erziehen, Aussicht auf Erfolg und also eine innere Berechtigung? Die Antwort darf mit Ja und Nein gegeben werden. Das wirkliche Kunstverständnis ist selbst bei der größten Anlage und Feinfühligkeit immer nur der Lohn des ernsten Studiums. Man muß eine Menge von Dingen nicht nur fühlen, sondern positiv wissen, um ein Kunstwerk richtig zu beurteilen, gleichviel ob es aus alter Zeit stammt oder erst vor kurzem entstand. In bezug auf alte Kunstwerke bedarf es vielleicht noch besonderer Kenntnisse, die nur das gelehrte Studium verleiht; aber in jedem Falle braucht man eine nicht geringe Erfahrung und häufigen Umgang mit Kunstwerken, um jenes Verständnis zu erlangen, das den inneren Wert des betreffenden Objektes beurteilen und würdigen läßt. Es ist also niemals zu erwarten, daß das große Publikum im vollen Sinn des Wortes kunstverständig werde; denn es werden immer nur wenige sein, die viel Zeit auf das Studium in Galerien

und Ausstellungen verwenden können. Wenn nun aber das höchste Ziel nicht zu erreichen ist, so ist trotzdem die Entfernung, die heute den sogenannten Laien von dem Kunstverständigen trennt, um vieles zu verringern. Es gibt eine Menge Dinge, die jeder, der nicht blind ist, sehen kann und immer wieder sehen wird, wenn sie ihm einmal gezeigt worden sind. Es handelt sich nur darum, die Leute dazu zu erziehen, daß sie ein Kunstwerk nicht gedankenlos anblicken, sondern daß sie das, was sie sehen, auch mit Verstand sehen. Ganz gewiß spielt die Intelligenz beim künstlerischen Genuß nicht die erste und nicht einmal die zweite Rolle. Wer glaubt, ein Kunstwerk zu verstehen, wenn er es in seinen einzelnen Teilen nachrechnet, wird zu keinem guten Resultat kommen, und jedenfalls haben sich diejenigen Arbeiten, bei denen man jeden einzelnen Faktor gewissermaßen rechnerisch bestimmen konnte, als künstlerisch nicht sehr hochstehend erwiesen. In der Kunst wie im Leben ist das Beste ein Geheimnis und kann nie mit klaren Worten gefaßt werden. Wenn der Spruch des Vauvenargues: Les grandes pensées viennent du cœur irgendwo Berechtigung hat, so hat er sie auf dem Gebiet der Kunst. Aber wenn nun auch die Intelligenz und das bewußte Kontrollieren nicht das wichtigste beim Studium eines wirklich gut gelungenen Kunstwerkes sein können, so helfen sie um so sicherer es festzustellen, wenn eine Arbeit schlecht oder mittelmäßig ist. Es mag schwer sein, jemand zu lehren, das Gute selbständig herauszufinden, aber die groben Schwächen als solche zu erkennen, das kann so ziemlich jeder lernen. Dazu bedarf es am Ende weniger der feinen Empfindung als einfach der Schulung. Besonders im Verkehr mit der Kunst, die von noch lebenden — jungen oder alten — Künstlern geschaffen wird, wird sich eine solche Heranbildung eines gutgeschulten Publikums nur lohnen. Die Hilflosigkeit, mit der der Laie den Kunstwerken und den Kritiken gegenübersteht, ist in der Tat eine Art von Unglück, das um so schlimmer ist, als die allermeisten fühlen, daß sie in künstlerischen Fragen nicht stimmberechtigt sind. An sich ist das ja ein trauriger Zustand; in der Tat zeugt er aber von einer namhaften Besserung der Verhältnisse. Noch vor zehn Jahren verstand das große Publikum eben-

sowenig von Kunst wie heute; aber es wußte noch nicht, daß es nichts davon verstand. Die Selbsterkenntnis wird auch hier als der erste Schritt zur Besserung aufzufassen sein. Wo ein Wille ist, da ist auch ein Weg, und jeder vorurteilslose Beobachter wird zugestehen, daß sich in den letzten Jahren das Niveau des Geschmackes sehr gehoben hat. Es liegt nicht etwa nur eine Veränderung des Standpunktes vor, dermaßen, daß vielleicht die sogenannte Moderne gesiegt hätte und ihre Vertreter auf solche Erfolge stolz von einer Besserung des Geschmackes sprechen dürften. Nein, ganz im allgemeinen hat sich das Niveau gehoben: in der Lebensführung, in der Wohnungsausstattung, im geselligen Verkehr, kurz in allem, was das Leben angenehmer machen kann; die Künstler sämtlicher Richtungen, auch der sogenannten veralteten, haben den Fortschritt der Kultur mitgemacht, mit ihnen aber auch das Publikum. Viel ist noch zu tun, das kann nicht geleugnet werden; aber der Anfang ist gemacht, indem die einen erkannten, daß sie einer gewissen Anleitung bedürfen, und die anderen darauf sannen, solche Anleitung zu geben.

Von diesem Standpunkt aus, nach den Erfahrungen, die er im Leben selbst in Fragen der heutigen Kunst gemacht hat, kam der Verfasser auf den Gedanken, durch Gegenüberstellung von äußerlich ähnlichen, innerlich aber ganz verschiedenen Behandlungen des gleichen Sujets den Leser anzuregen, sich eingehender mit den Kunstwerken zu beschäftigen. Ein weiser Mann hat einmal gesagt, das Wesen der Kritik ist die Kunst, vergleichen zu können. So fordert diese Schrift dazu auf, sich nicht mit einer gegebenen Behandlung des Stoffes zu begnügen, sondern sich klar zu machen, was etwa anders und besser zu machen sei. Es war unvermeidlich, daß den Abbildungen ein Textband beigegeben wurde, schon deswegen, weil die Tafeln leider so klein wurden, daß bei aller Schärfe mitunter einmal ein interessantes Detail im Druck nicht klar genug erscheint, aber das Schwergewicht liegt eben doch auf den Abbildungen, die so herausgesucht wurden, daß das einfache Gegenüberstellen schon genügend Aufklärung bieten muß. Es handelt sich weniger um ein Buch zum Lesen als um eine Gelegenheit, das Auge zu üben.

Die in dem Werk angestellten Vergleiche hat der Verfasser wiederholt in seinen Seminarübungen an der Münchner Universität mit den Studierenden der Kunstgeschichte durchgesprochen; so entstammt das Buch in doppelter Hinsicht dem praktischen Leben. Wenn der Verfasser einerseits durch seine Beobachtungen des modernen Kunstbetriebes die Überzeugung gewonnen hat, daß derartige Übungen besonders instruktiv sind, so hat er anderseits im Seminar kontrollieren können, welche Themen sich am vorteilhaftesten behandeln lassen.

Da diese Vergleiche im Seminar der Universität durchgenommen wurden, so bewegen sie sich auf dem Gebiete alter Kunst, und auch für diese schriftliche Behandlung wollte der Verfasser keine Gemälde der neueren Zeit zum Vergleiche heranziehen, obschon die Aufgabe äußerst lockend ist und wohl auch sehr dankbar wäre. Aber es bestehen zurzeit noch vielfach Voreingenommenheiten über das Verhältnis der neueren Malerei zu der der alten Meister, daß der Verfasser es für angezeigt hielt, sich auf ein neutrales Gebiet zu beschränken. Kunst ist Kunst. Ob ein Gemälde von einem alten Meister oder von einem noch lebenden Maler geschaffen wurde, ist eine Frage, die mit dem künstlerischen Werte gar nichts zu tun hat. Sie mag für den Sammler, für den Händler und für den Historiker von großem Belang sein, aber sie kommt nicht für den reinen Kunstfreund in Betracht. Darum wird es für unseren Zweck belanglos sein, daß nur Werke der alten Kunst ausgewählt wurden.

Die Natur der Entstehung bedingt für das Buch einen vorwiegend kunstgeschichtlichen Charakter, und so sind die Beispiele derart gewählt worden, daß an ihnen nicht nur gewisse künstlerische Unterschiede, sondern auch rein kunsthistorische Entwickelungsfaktoren gezeigt werden. So stellt das Ganze ein Stück angewandter Kunstgeschichte dar, aus dem der Leser trotz großer Lückenhaftigkeit bei richtigem Gebrauch der Tafeln sich einen Leitfaden der Stilgeschichte der letzten Jahrhunderte leicht selbst ausarbeiten kann. Es kommt ja auch auf diesem Gebiete weniger auf eine Menge von unverbundenen Einzelkenntnissen als vielmehr auf klare und gesunde Gesamtvorstellungen an.

Die letzte Bemerkung führt uns nun auch dazu, uns über das Publikum zu äußern, für das die vergleichenden Gemäldestudien geschrieben sind. Manches Kapitel ist allerdings auch ein Beitrag zur strengen Kunstwissenschaft, z. B. der Vergleich zwischen der Darmstädter und der Dresdner Holbeinmadonna oder der zwischen dem Münchner und dem Kölner Exemplar des Gemäldes vom Tode Mariä, aber im allgemeinen ist die Schrift als ein Lehrbuch gedacht, das aus einem Universitätsseminar heraus sich an die Studierenden der Kunstgeschichte wendet; aber sie ist nicht allein für die Hochschulen bestimmt, sondern ihr eigentlicher Zweck ist, dem kunstgeschichtlichen Unterricht an den Mittelschulen zu dienen. Sie soll allerdings nicht in der Schule selbst verwendet werden, aber der Verfasser hofft, daß unsere Mittelschullehrer doch manche Anregung aus ihr gewinnen können, um da und dort beim Unterricht auch der neueren Kunstgeschichte zu gedenken, bis einmal die Zeit kommt, wo sie vor ihren Schülern über Michelangelo zu reden ebenso veranlaßt und in die Lage gesetzt sind, wie über Phidias. Es ist wirklich eine wenig zeitgemäße Tatsache, daß unsere Gymnasiasten wohl den Apelles, den Zeuxis und Parrhasius kennen müssen, obwohl von deren Gemälden gar nichts mehr erhalten ist, aber von Raffael und Rembrandt, deren Werke noch in großer Menge erhalten sind, wenigstens offiziell nichts hören. Die Lehrerwelt spricht von Jahr zu Jahr immer lauter den Wunsch aus, daß sie neben den besonders am Gymnasium ja ganz unentbehrlichen Kenntnissen der antiken Kunstgeschichte auch solche von der neueren Malerei, Plastik und Architektur erhalte, und man sieht besonders auf den Lehrertagen, wie rege in den Kreisen der Philologen, aber auch — was mit ganz besonderer Anerkennung hier festgestellt wird — in den Kreisen der Volksschullehrer das Interesse an allgemeiner kunstgeschichtlicher Ausbildung unseres Lehrerstandes geworden ist. Es besteht ja wirklich eine Art von Notlage. Die Schüler stellen an den Lehrer, wie der Verfasser, der sieben Jahre an bayerischen Mittelschulen tätig gewesen ist, aus eigener Erfahrung weiß, oft genug kunstgeschichtliche Fragen. In den großen Städten, wo die Ausstellungen und Museen sind, werden sich die Schüler natürlich

solche Aufklärung besonders oft erbitten, und so ist es, wie dem Verfasser von vielen Mittelschullehrern gesagt wurde, ein dringendes Bedürfnis geworden, daß die Kunstgeschichte auf irgend eine Weise in den Unterrichtsplan der Mittelschulen aufgenommen werde.

Wie das zu machen sei, darüber besteht freilich noch Unklarheit. Es ist auch in der Tat außerordentlich schwer, hier das Richtige zu treffen. Als ein reines Memorialfach läßt sich die Kunstgeschichte bei dem Standpunkte der heutigen Pädagogik nicht behandeln. Aber Vorträge über Kunstgeschichte eignen sich für die Schule auch nicht. Kein Unterricht kann ohne einen gewissen Drill bestehen. Der Drill wird mehr oder weniger energisch sein können, je nach der Art des Faches, aber ohne den direkten Zwang zum Lernen geht es nun einmal für die Mehrzahl der Schüler nicht, und der ist bei einem im Wege des Vortrags gegebenen kunstgeschichtlichen Unterricht nicht zu erzielen. So würde es sich vielleicht am besten empfehlen, das Memorieren mit Übungen zu verbinden. Wenn den Schülern ausreichende Abbildungen vorgelegt und sie an diesen gelehrt werden, die charakteristischen Eigentümlichkeiten der einzelnen Stile und Meister selbst zu finden, so werden sie ihre Kräfte in der Beurteilung eines Kunstwerkes mit eben solchem Nutzen üben, wie im Zeichnenunterricht. So wie man heutigentags, wenigstens bei begabten Kindern, mit größtem Erfolg den Versuch gemacht hat, die Sprachen nicht mehr nach der toten Grammatik, sondern am lebendigen Satz zu lehren, so möchte es wohl auch für den kunstgeschichtlichen Unterricht das beste sein, die Schüler nicht mit Vorträgen über Kunstwerke, von denen man ihnen keine Abbildung zeigen kann, zu beschäftigen, sondern sie auf dem Wege des Anschauungsunterrichtes vor das Objekt selbst zu führen. Der Verfasser hat diese Methode nicht allein bei Universitätsstudenten, sondern auch bei jüngeren Leuten angewendet, und es schien ihm, daß er gute Erfolge damit erzielt hat. Es sei aber hier noch einmal betont, daß das vorliegende Buch selbstverständlich nicht für den Unterricht geschrieben wurde, sondern daß es unter anderem für diejenigen Lehrer bestimmt ist, die während ihrer Universitätszeit versäumt haben, sich mit Kunstgeschichte zu beschäftigen, und die

nun in der Praxis sehen müssen, daß in unserer heutigen Zeit die Schüler bei aller Verehrung für die Antike doch auch etwas von der neueren Kunst erfahren wollen.

Vor kurzem erschien ein von dem Amerikaner Charles Caffin geschriebenes Buch mit dem Titel How to study pictures. Es ist ähnlich angeordnet wie das vorliegende und stellt auch immer zwei Abbildungen einander gegenüber und zwar behandelt es die Kunst vom Mittelalter bis in die neuere Zeit in ganz richtiger Erkenntnis dessen, daß das Jahrhundert und der Stil, in dem ein Kunstwerk ausgeführt worden ist, für die Beurteilung seines Wertes wenig oder gar keinen Belang hat. Diese amerikanischen Gemäldestudien laufen nach angelsächsischer Manier darauf hinaus, ethische und kulturhistorische Betrachtungen vor den Bildern anzustellen. Das ist eine Art, die bis vor kurzer Zeit auch bei uns üblich gewesen ist, und die ja nicht ohne Berechtigung sein mag. Aber für unsere heutigen Verhältnisse paßt sie nicht mehr. Wir haben durch den großen Fortschritt, den die Kunst in den letzten Dezennien genommen hat, gelernt, daß das Wesentliche am Kunstwerk die rein künstlerischen Faktoren sind, und wir vertreten jetzt mit Recht den Standpunkt, daß alle echte Freude am Kunstwerk nur aus der Beschäftigung mit diesen rein künstlerischen Faktoren kommt, und daß die Kunst zwar eine sehr hoch zu schätzende erzieherische Bedeutung haben kann, aber daß sie diese nicht haben wird, wenn sie als ein Mittel zum Zweck, z. B. des Studiums der Kulturgeschichte verwendet wird. Die Versuchung liegt ja gerade in der Schule sehr nahe, das Kunstwerk als Illustration des vorgetragenen historischen Stoffes zu verwenden, und wenn man rein auf die Zweckmäßigkeit der Methode Rücksicht nimmt, wird man auch nicht leugnen können, daß es viel für sich hat, ein Gemälde, eine Statue oder eine Zeichnung im Anschluß an einen gerade gelesenen Text oder bei der Behandlung des Geschichtsunterrichts zu verwenden. Die Schüler werden den Text und das Bild besser im Gedächtnis behalten, und das ist ja doch ein Hauptwerk alles Unterrichts, daß das Gelernte möglichst lange im Gedächtnis hafte. Wenn der Verfasser also auch gerne zugibt, daß die Kunstgeschichte zur Unterstützung der

anderen in der Klasse gepflegten Fächer mit Erfolg herangezogen werden kann, und zwar mit einem Erfolg, der dem kunstgeschichtlichen Unterricht selbst zu nicht geringem Nutzen gereicht, so muß er trotzdem darauf zurückkommen, daß eine derartige Verwendung doch nur Nebenzwecken dient, und daß der Hauptzweck des kunstgeschichtlichen Unterrichts die Verfolgung rein künstlerischer Tendenzen sein muß. Es handelt sich darum, nicht nur das Auge zu üben, sondern auch jene Voreingenommenheiten und Vorurteile zu beseitigen, die gerade im 19. Jahrhundert so oft einer gegedeihlichen Entwickelung der Kunst hinderlich gewesen sind. Wenn die Schüler lernen, ihre Augen zu gebrauchen, wenn sie die allerwichtigsten Daten der Kunstgeschichte aufgenommen haben, dann ist schließlich das Beste immer noch zu leisten. Sie müssen auch lernen, daß es keine Kunst gibt, die die beste genannt werden dürfte, sie müssen lernen, vorurteilslos an das Kunstwerk heranzutreten, und es zunächst einmal um seiner selbst willen zu betrachten und nur aus sich selbst heraus zu erklären. Die Ungerechtigkeiten, mit denen noch vor kurzer Zeit besonders an unseren Gymnasien die neuere und neueste Kunst behandelt worden ist, hat zu viel schlimme Folgen gehabt, als daß sie nicht endlich beseitigt werden müßte. Keiner, der die antike Kunst kennt, wird leugnen, daß ihre Werke unübertrefflich sind, aber sie sind eben nur in ihrer Art unübertrefflich, und wenn sie auch zum Schönsten und Erhabensten gehören, was der Menschengeist auf irgend einem Gebiet ersonnen hat, so ist doch auch nicht zu leugnen, daß das späte Mittelalter, die hohe Renaissance, das reife Barock, das graziöse Rokoko und das in so vielen Beziehungen höchst gründliche 19. Jahrhundert Werke geschaffen haben, die nach ihrer Art bald dieser, bald jener Glanzleistung der Antike gleichkommen.

Darin würde nun ein Hauptmoment liegen, daß in der Schule auf die Gleichberechtigung aller Stile hingewiesen wird. Bis noch vor sehr kurzer Zeit hat der Gymnasiast den Eindruck gewinnen müssen, daß die Antike die höchste Kunstform hervorgebracht habe, und wenn er ja für neuere Kunstgeschichte ein Urteil vorgelegt bekam, so ging es darauf hinaus, daß in christlicher Zeit diejenigen

Stilarten die besten gewesen seien, die sich am engsten an die antike Kunst anschlossen. Das ist eine Einseitigkeit gewesen, die für die Entwickelung der Kunst des 19. Jahrhunderts die bedauerlichsten Folgen gehabt hat. Gerade die Gebildeten fanden keinen Anschluß an die echte Kunst ihrer Zeit, und wenn hier und da einmal eine Lücke in der künstlerischen Entwickelung zu beobachten ist, so kann sie fast immer aus diesem Mißstande erklärt werden. Es ist ja wahr, daß es in der Kunst ohne Einseitigkeit nie abgehen wird. Gerade die größten Künstler sind es vor allem, die durch die schroffsten, ganz einseitigen und darum oft auch ganz verkehrten Urteile nicht wenig Schaden angestiftet haben. Und so sehen wir ja auch heute die Meinungen sich ganz diametral gegenüberstehen. Die nordische Malerei hat es wegen ihrer realistischen Bestrebungen in Italien nur zu einem Achtungserfolg gebracht, und man kann auch sagen, daß diejenigen Kunstgelehrten, gleichviel welcher Nation sie angehören, die ihre ganze Liebe der italienischen Kunst zugewendet haben, für die nordische das rechte Verständnis und die rechte Liebe in der Regel nicht besitzen.

Ferner besteht auch bis auf den heutigen Tag noch immer jener unüberbrückbare Gegensatz, der schon im 17. Jahrhundert ganz offen konstatiert worden ist, und der den Velasquez nicht nur in der Art der Malerei, sondern auch in seiner persönlichen Wertschätzung so entschieden von Raffael getrennt hat. Der Spanier hat sich sehr scharf gegen Raffaels Art ausgesprochen, und so geht dieser Gegensatz durch die Jahrhunderte fort bis auf Courbet und die neueren realistischen Maler, die in dieser Hinsicht sich alle im Sinne des Velasquez ausgesprochen haben. Aber man weiß auch, wie sehr die Kunst des großen Spaniers, die des Rembrandt und vor allem die der großen gotischen Meister bei den Vertretern des sogenannten idealisierenden Stiles in Mißkredit war und heimlicherweise wohl auch noch ist. Solche Gegensätze in die Schule hineinzutragen, hat keinen Sinn. Das kann auf den Hochschulen geschehen, wo dem Lehrer ganz andere Mittel zur Verfügung stehen, um eine vielleicht schroffe Ansicht doch in der Weise vorzutragen, daß kein Schaden damit angerichtet wird. Aber in der Mittelschule

sollten keine festen Urteile nach irgend einer Richtung vorgetragen werden. Es genügt, daß die Schüler ihre Kräfte üben, und daß sie gewisse unentbehrliche Kenntnisse erwerben, die aber völlig neutral gehalten bleiben müssen.

Das vorliegende Buch ist, wie schon oben bemerkt, nicht als Unterrichtsbuch für die Schule bestimmt, aber es hat doch dem Umstand Rechnung getragen, daß seine Prinzipien in der Schule Anwendung finden mögen. Ob und wie sie sich bewähren, ist Sache des Versuches; jedenfalls hat der Verfasser geglaubt, daß an Stelle der theoretischen Erörterungen, die immer noch in den Fachzeitschriften und auf den Kunsterziehungstagen gepflogen werden, es vielleicht von Nutzen sein könnte, unmittelbar in die Praxis selbst einzutreten und zu erproben, ob jene recht haben, die glauben, daß man zum mindesten schon in der Mittelschule den Schülern ein gewisses Maß von kunstgeschichtlichen Kenntnissen und vor allen Dingen von künstlerischen Begriffen beibringen müsse. Es wird sich dann viel leichter als bisher die Methode feststellen lassen, nach der zu handeln ist.

Bis jetzt wurde von den Universitätsstudenten und den Mittelschullehrern gesprochen, an die sich der Verfasser mit diesem Buche wendet: aber er hat es doch nicht für diese Kreise allein geschrieben, sondern für alle diejenigen, die bei dem immer noch herrschenden und mit Unrecht so sehr geschmähten Widerstreit der Meinungen über das, was in der Kunst gut oder auch schön sei, sich aus Büchern orientieren wollen. Die kunstgeschichtlichen Handbücher, seien sie noch so feinsinnig und noch so gelehrt, versagen hier völlig. Sie verfolgen belehrende, aber keine pädagogischen Zwecke und können sich, da sie stets als Kompendien behandelt werden müssen, auf jene Fragen, die der unsicher gewordene „Laie“ heute in erster Linie stellt, selbstverständlich nicht einlassen. Ihre Aufgabe muß andere Ziele verfolgen und kann den Zwecken des großen Publikums nur mittelbar dienen. Auch jene kunstgeschichtlichen Werke, die nicht den Charakter eines Kompendiums tragen und die sich nach den Prinzipien der neueren Kunstwissenschaft mit entwickelungsgeschichtlichen Fragen beschäftigen, pflegen die rein künstle-

rischen und technischen Probleme in den Vordergrund zu stellen, und zwar gewöhnlich mit Ausschluß aller anderen Interessen. Das, was man früher als den geistigen Inhalt eines Kunstwerkes bezeichnet und mit ganz besonderer Vorliebe beinahe als das allein Wesentliche betrachtet hat, wird heutigentags von der wissenschaftlichen Kritik sowohl der alten wie auch der neuen Kunst nicht mehr oder fast gar nicht mehr in Rechnung gezogen. Es steht hier Extrem gegen Extrem. Aber es hat so kommen müssen; denn jene ältere Methode trat dem Kunstwerk so gegenüber, als ob die Fragen, die dem Künstler doch vor allen Dingen am Herzen liegen, die technischen Probleme, gar nicht von Belang wären. Es schien damals, als ob das Verständnis für die Malerei als solche zur Beurteilung eines Gemäldes ganz überflüssig sei. Ein derartiger Standpunkt ist heute nicht mehr denkbar, aber wenn nun die moderne Kunstgeschichte auf die geistige Auffassung keine Rücksicht nimmt, so geht sie doch entschieden zu weit. Es gibt Fälle, wo man sich auf die formalen Probleme beschränken darf, vielleicht sogar muß: aber es wird sich empfehlen, daß gerade die solide Kunstforschung nicht mehr auf diesem schließlich doch sehr exponierten Posten stehen bleibt, und zwar um so weniger als eine gewisse fatale Schöngeisterei auch in der sogenannten ernsten Forschung Platz zu gewinnen anfängt. Der Verfasser hat zwischen den beiden Systemen zu vermitteln gesucht und bei den Fällen, wo es sich leicht ermöglichen ließ, die rein formale Behandlung mit der Entwickelung der geistigen Auffassung zu verbinden gestrebt. Wie weit es ihm gelungen ist, darüber haben natürlich die Leser zu entscheiden; gerade bei dem ausgesprochen pädagogischen Zweck des Buches hielt der Verfasser für nötig, jedenfalls einmal den Versuch zu wagen, damit wenigstens ein Beispiel festgestellt sei, welch ein Unterschied zwischen der älteren kulturhistorischen Betrachtung der Kunstwerke und zwischen der heutigen Auffassung des geistigen Gehaltes eines Bildes waltet. Wenn vielleicht auch das im vorliegenden Buch anangewendete System in der Praxis noch abgeändert werden wird, so ist es doch wohl wahrscheinlicher, daß man auf dem hier eingeschlagenen Wege fortfahre, als daß man zu jener alten Methode

zurückkehre, die sich im Kunstwerk nur um die rein literarischen Interessen kümmerte.

Was nun die Auswahl der zu vergleichenden Bilder betrifft, so ist es dem Verfasser vor allen Dingen darauf angekommen, möglichst sichere Fälle auszuwählen, die ganz eindeutig sind, und deren Sinn von vornherein so klar ist, daß ein Text eigentlich nicht nötig wäre. Im besonderen hat er dann noch die Absicht verfolgt, soweit nur immer tunlich, Bilder aus dem Besitzstand der Münchener Pinakothek zum Vergleich heranzuziehen, nicht etwa aus Lokalpatriotismus, sondern um sich an einen bestimmten Leserkreis zu wenden. Zu gleicher Zeit wollte er allerdings auch bei dieser Gelegenheit einige rein kunsthistorische Fragen behandeln, die nicht zu spröde sind, um nicht auch vor einem größeren Publikum erörtert zu werden; denn das ist schließlich die Haupttendenz des Buches, zu zeigen, daß gerade die ernsthafte kunstgeschichtliche Darstellung es sehr wohl verträgt, der Allgemeinheit vorgesetzt zu werden, und daß sie bei aller Strenge der Methode doch rein praktische Zwecke verfolgen kann.

KARL VOLL.

HOLBEINS MADONNA DES BÜRGERMEISTERS MEYER IN DARMSTADT UND IHRE KOPIE IN DER DRESDENER GALERIE

Kurz bevor Hans Holbein Basel verließ, um im Jahre 1526 zum ersten Male nach England zu gehen, malte er für den katholischen Bürgermeister von Basel eine Madonna, die sich jetzt im großherzoglichen Schloß zu Darmstadt befindet. Von diesem Meisterwerk seiner Jugendzeit wurde im 17. Jahrhundert für den niederländischen Kunsthändler Le Blond eine Kopie angefertigt, die später in die Dresdener Galerie gelangt ist.

Über das Verhältnis der beiden Bilder zueinander war vor ungefähr 40 Jahren ein lebhafter Streit entbrannt, indem eine Anzahl von Künstlern das Dresdener Stück für eine eigenhändige Arbeit des großen Malers erklärten und es sogar als eine verbesserte Wiederholung des Darmstädter Bildes bezeichneten, während unsere angesehensten Kunsthistoriker es nur als späte Kopie gelten ließen. Die Akten über den Streitfall sind schon lange geschlossen. Seit der Dresdener Holbein-Ausstellung vom Jahre 1871, und seitdem das Darmstädter Bild durch Professor Hauser restauriert worden ist, ist allmählich jeder Zweifel an der von den Kunsthistorikern aufgestellten Behauptung verflogen. Das Darmstädter Bild gilt als das einzige Original.

Es ist nun heute noch höchst interessant, zwischen den beiden Bildern einen Vergleich anzustellen. Er zeigt, daß die berühmte Kopie allerdings im allgemeinen recht treu ist, trotzdem sich aber durchaus als eine Arbeit des späteren 17. Jahrhunderts erweist. Der Kopist hat mehr oder weniger unbewußt Veränderungen an der Komposition angebracht, durch die er Holbeins Schöpfung dem Geschmack seiner Zeit angenehmer machen wollte. Das ist um so

wichtiger, als wir allen Grund zur Annahme haben, daß diese Wiederholung nicht bona fide, sondern zum Zwecke der Fälschung gemacht wurde.

Der auffallendste Unterschied liegt — abgesehen vom Kolorit über das bei der Natur des vorliegenden Buches hier nicht viel gesprochen werden soll — in der Veränderung der architektonischen Anlage. Auf dem Holbeinschen Original ist die Gruppe der betenden Stifter und der Madonna in ein beinahe quadratisches Viereck komponiert, das nach oben eine Erweiterung durch einen ziemlich schmalen und gedrückten Aufsatz in Muschelform erhält. In diesen hinein ragen die Körper der Madonna und des Jesuskindes von den Schultern aufwärts. Das bestimmende Moment bei der Anlage ist das untere, sehr breite, fast plumpe Viereck, das auch sonst sehr oft für die gotischen Bilder gewählt wurde. Das Format ist für unseren heutigen Geschmack gewiß etwas zu massig. Es ist auch schon seit Beginn des 16. Jahrhunderts von den Künstlern aufgegeben worden. In der Barockzeit mußte es dann bereits als gar zu altertümlich empfunden werden. Darum hat der niederländische Kopist nicht nur den niedrigen, muschelförmigen Aufsatz nach obenhin stark erweitert und dadurch schlanker gehalten, sondern er hat auch im übrigen Teil des Bildes die fast quadratische Anlage des Originals in ein ziemlich hohes Rechteck überführt.

Holbein gehörte in seiner Jugend noch einer Kunstrichtung an, die besonders im religiösen Bild ihr Hauptinteresse auf die Darstellung der Figuren wendete und die Bildfläche fast ausschließlich mit diesen füllte. Die Kompositionen bekommen dadurch oft genug eine gewisse Schwerfälligkeit, und die Gestalten pflegen zu eng beieinander zu stehen. Weiträumigkeit eines Bildes und freie Beweglichkeit der Gestalten haben diese älteren Künstler in der Regel nicht angestrebt. Dementsprechend ist nun auch die Art, wie Holbein die Stifter vor der Madonna knien läßt, in Raumbehandlung und Körperhaltung altertümlich eng und schwer. Der Kopist des 17. Jahrhunderts aber hat nicht nur das Format schlanker und leichter gehalten, sondern auch den Figuren eine größere Beweglichkeit verliehen und in den Mittelpartien dem Bilde eine größere Tiefen-

wirkung verschafft. Das ungestüme Barock hat das gotische, gebundene Wesen nicht mehr verstanden und auch nicht mehr vertragen.

Die Leichtigkeit und Tiefenwirkung wurde dadurch erreicht, daß die Kopie den Hintergrund konsequent zu einer Nische ausgestaltete. Das Original hatte sich in dieser Hinsicht mit Ornamenten begnügt, die im oberen Teile zur Not eine Tiefenwirkung andeuteten, während der untere in horizontaler Fläche angeordnet ist.

Diese Veränderungen betreffen nicht nur die Gesamtanlage, sondern der Barockkünstler hat auch im einzelnen das Streben verfolgt, Freiheit und Beweglichkeit in die Glieder der Komposition zu bringen. Wenn Holbein z. B. den Bürgermeister Meyer die Hände ganz eng an den Nacken seines knienden Sohnes legen läßt, so rückt sie der Kopist ein wenig in die Höhe und lockert dadurch die gar zu enge Verbindung zwischen den beiden Gestalten. Desgleichen läßt er das lockige Haupt des Sohnes sich etwas weiter nach vorwärts neigen, so daß die Haare, die im Original einen Teil vom Pelze des Vaters verdecken, frei herunterwallen, und also auch hier eine Lockerung der Beziehung eintritt. Er hat ferner den Mantel der Madonna, der nach dem Motiv der *mater misericordiae* über die Schultern des Bürgermeisters hinweg bis an den Rand des Bildes geht, schon am Haupte enden lassen, so daß die Personen selbständig nebeneinander erscheinen. Ähnlich ist die rechte Seite des Bildes umgestaltet worden. Während auf dem Original der Bildrand die Figur der vorn knienden Stifterin bei den Schultern scharf abschneidet, so rückt sie der Kopist so weit in das Bild hinein, daß er das herabhängende Kopftuch noch ganz zu malen Platz gewinnt. Dadurch wird der Eindruck wohliger; die Figur ist nicht mehr wie ein Block zugehauen. Es scheint Luft um die Gestalt zu schweben. Ähnlich wie der Kopist den Kopf des Sohnes neben dem Bürgermeister etwas zur Seite gedreht hat, so rückte er auch den Kopf der vorderen Stifterin ein wenig nach vorn, so daß sie sich viel anschaulicher von der hinter ihr knienden Frau abhebt.

Indem die rechte Stiftergruppe etwas vom Bildrande weggerückt wurde, gewann der Kopist außerdem auch noch Raum, eine von

Holbein mit glücklichem Takt vermiedene Symmetrie der Architektur herbeizuführen. Auf dem Original wird links hinter dem Bürgermeister ein schmales Stück Mauer sichtbar, während diese auf der rechten Seite durch die Haube und das Kopftuch der Stifterin verdeckt wird. Der Kopist aber läßt die Mauer hüben und drüben hervortreten und gestaltet erstens auf diese Weise die beiden Bildhälften gleichermaßen aus, zweitens aber hilft er dadurch die Bildwirkung in dem von ihm erstrebten Sinn schlanker und weicher zu machen.

Ähnliche Veränderungen hat sich der Barockkünstler auch an der Gestalt des knienden Mädchens im Vordergrund und an Meyers erster Frau im Hintergrund erlaubt. Bei diesen beiden Figuren geht nach der gotischen Frauentracht die Linie von der Brust zum Leib im starken Bogen abwärts und ist durch vielfältige Einzelheiten sehr reich ausgestaltet. Diese starke Biegung war nicht nach dem Geschmack des 17. Jahrhunderts; so hat sie der Kopist soweit als irgend möglich gemildert. Weil ferner zu seiner Zeit das Eckige und Kantige des gotischen Stils gar nicht mehr beliebt war, so hat er die Linie auch viel ruhiger gezogen. Freilich ist damit die Holbeinsche Schärfe völlig verloren gegangen, was auch bei der Rückenlinie des knienden Mädchens der Fall ist. Diese ist im Original sehr weit ausgebogen und dadurch vielleicht etwas unschön, aber sie ist außerordentlich kräftig und wahr. Überhaupt hat der Kopist an der charaktervollen Schärfe, mit der Holbein gerade diese Figur behandelt hat, kein Wohlgefallen gefunden, weil sie ihm vielleicht zu viel Schwierigkeiten bei der Nachbildung bereitete. So hat er die große Anzahl der fein gelegten Falten an der Hüftgegend verringert und sich darauf beschränkt, die wichtigsten Faltengruppen im allgemeinen nachzuahmen. Auch hier zeigt sich wieder in Einzelheiten, daß es ihm auf eine gewisse Ausgleichung angekommen ist, die nach unserem Geschmack wohl etwas fad wirkt: so läßt er den Rosenkranz ganz lotrecht herunterhängen, während Holbein ihn etwas gegen den Leib des Mädchens zurückzieht.

Besonders auffallend werden derartige Veränderungen bei dem Gewande der Madonna bemerkbar. Auf dem Original fällt das Kleid von der Hüfte in verschiedenen Faltensystemen zum Boden herab,

so daß diese in der Gegend der Kniee ziemlich weit auseinandertreten und erst am Boden, wo sie aufgestaucht werden, sich wieder zusammenfinden. Diese Anordnung war für Holbein, dessen Madonna nicht gerade schlank ist und außerdem auch die bekannte gotische Ausbiegung zeigt, durchaus natürlich. Der Kopist aber, der bereits das italienische oder antike Schönheitsideal gekannt und der Madonna eine wesentlich schlankere Form gegeben hat, läßt die Falten fast durchaus parallel herunterlaufen und zerstört dadurch die ursprünglich so einleuchtende Wahrhaftigkeit. Desgleichen hat er die reiche Verknotung des Gürtels vereinfacht, aber auch matter gemacht und die lang durchgeführte Ausfransung an ihrem Ende zwar nicht ganz beseitigt, aber doch nicht in all ihren Details wiedergegeben; denn sie hätte ihm die erwünschte Ruhe der Linienführung beeinträchtigt.

Es ist ganz natürlich, daß dem Barockkünstler der im Original mit viel Geschmack und Treue wiedergegebene Teppich, der nach der Weise der älteren Kunst in gebrochenen Falten über die Stufen gelegt war, nicht mehr entsprochen hat. Die verschiedenen Falten werden zu einem einzigen Wulst zusammengezogen, und im übrigen wird dann der Teppich gerade auf den Boden gelegt. Dadurch wird die bei Holbein so deutlich betonte Situation des Bodens verwischt, auf dem die verschiedenen Gestalten stehen. Während aber der Kopist glaubte, eine Verbesserung anzubringen, hat er im Gegenteil eine unverständliche und darum beunruhigend wirkende Flauheit erzielt. Auch sonst hat er am Teppich ziemlich weitgehende Veränderungen angebracht. Holbein ließ den Teppich nach dem im Anfang des 16. Jahrhunderts herrschenden Stil vom Bildrand abschneiden, so daß er stellenweise nicht mehr ganz auf das Bild gekommen ist, wie das bei dem Gewande der einen Stifterin ja auch der Fall ist. Der Kopist hat dagegen den Teppich ganz in das Bild hineingerückt, ähnlich wie er das ja auch bei dem Gewande der erwähnten Stifterin getan hat. Er suchte dadurch mehr Fluß in die Komposition zu bringen und sie von allen Seiten her frei und selbständig zu machen. Den Anschauungen des 17. Jahrhunderts vom *ambiente* entsprechend hat er auf diese Weise um die ganze

Szene Luft zu geben versucht, sowie er ja auch im einzelnen überall nach Lockerung gestrebt hat.

Der Kopist begnügte sich nicht damit, den Teppich anders zu legen, als er ihn auf dem Original sah, sondern er hat auch den Dessin verändert. Am wichtigsten ist hier der Einschub von kleinen Ornamenten an den Ecken der großen Quadrate. Während Holbein das orientalische Muster, das, rein zeichnerisch genommen, wie gewöhnlich etwas dürftig ist, im vollen Verständnis für die reiche Wirkung der verstreuten Farbenflecken, getreu nachbildete, so wurde in der Kopie das Muster etwas üppiger ausgestaltet. Dadurch wurde aber der ganze Sinn der orientalischen Farbenverteilung verdorben. Der Kopist sah nur die Lücken im Muster und wollte diese füllen: so hat er den Teppich um seinen ganzen Charakter gebracht.

Überhaupt sind auch in den übrigen Teilen des Bildes die Ornamente nicht so in die Kopie hinübergenommen worden, wie sie im Original vorliegen. Holbeins kräftige, mitunter allerdings etwas derbe Formen wurden durchgehends schlanker und zierlicher, allerdings auch viel matter gemacht. Am auffallendsten ist das bei den Fächern der Muschel, die im Original durch sehr kräftig eingeschnittene Rippen getrennt sind, während auf der Kopie die Einzelformen verschwimmen.

Auch die Krone der Maria wurde nicht mit der gleichen herben Sachlichkeit behandelt, wie auf dem Original. Das Harte der Metallarbeit, das von Holbein so außerordentlich charakteristisch wiedergegeben wurde, erscheint auf der Kopie im einzelnen gemildert, wie denn auch im allgemeinen die Krone eleganter und weniger schwer lastend gehalten ist.

Schon aus den Veränderungen der Komposition kann man erkennen, daß die Kopie in einer Zeit entstanden ist, wo der süßliche und rationalistische Geschmack der italienischen Eklektiker des 17. Jahrhunderts auch die nordischen Künstler beeinflußte. Klarer noch sieht man das natürlich an dem Kolorit. Es kann also kein Zweifel darüber herrschen, daß die seit dreißig Jahren geltende Ansicht, nach der die Kopie um 1670 entstanden ist, die richtige ist. Aber nicht richtig ist die auch heute noch zu hörende Behauptung, daß

die Kopie nur in wenigen Beziehungen vom Original abweiche, und daß die von ihr gegebenen Veränderungen zugleich auch Verbesserungen seien. Bayersdorfer schreibt in seinem bekannten Aufsatz, der auch in seine gesammelten Schriften aufgenommen wurde, daß der Kopist die einzelnen Partien des Bildes ganz mechanisch durchgepaust habe, und auch Woltmann ist der Ansicht, daß der Kopist „in einer seltenen Weise seine Eigentümlichkeit dem Original, das er vor sich hatte, unterzuordnen suchte“. Dieses ist durchaus nicht der Fall. Von mechanischer Pause kann überhaupt nicht die Rede sein. Es gibt fast keine einzige Stelle, die der Kopist nicht verändert hätte, und zwar läßt sich überall nachweisen, daß den Veränderungen eine bestimmte Absicht zugrunde liegt. Das Dresdener Bild ist nicht, wie Wörmanns Katalog sagt, eine vorzügliche Kopie, sondern eine bewußte und sehr konsequente Übersetzung des spätgotischen Werks in die Sprache des reifen Barocks von der Spätzeit des 17. Jahrhunderts. Es handelt sich daher hier auch nicht um einige wenige und dabei bis zu einem gewissen Grade berechtigte Verbesserungen, sondern um eine in allen Teilen unverstandene Neuredaktion des Originals. Man kann die Lockerung des architektonischen Aufbaus wohl als ein Zeichen dafür auffassen, daß der Kopist einer Zeit angehörte, die der Renaissance gegenüber einen großen malerischen Fortschritt gemacht hat, aber es war doch ein bedenkliches Unterfangen, das Holbeinsche Bild nach den Gesetzen dieses späteren Stils umzumodeln.

Das Gefüge der Originalkomposition mag zu fest sein, aber es ist eben doch fest; das der Kopie dagegen ist nicht etwa leichter geworden, sondern flau. Überall sind Keile in die Gruppen getrieben. Es waren sogar ganz unorganische Einschübe wie bei der unmäßig verlängerten Gestalt der Madonna nötig. Damit ist der Charakter des Originals zerstört worden; aber das Neue hatte keinen geschlossenen Charakter. Die Kopie hatte sich lange Zeit einer großen Beliebtheit zu erfreuen, und viele haben es beklagt, daß sie nicht mehr so geschätzt wird, wie früher. Diese Klage ist unberechtigt. Der Kopist hat es sich beikommen lassen, Holbein korrigieren zu wollen, und ist an diesem Versuch gescheitert. Gerade

wenn man die augenfälligste Veränderung näher studiert, nämlich die Erhöhung der oben die Komposition schließenden Muschel, so zeigt es sich deutlich, daß nicht, wie allgemein angenommen wurde, damit eine Verbesserung gegeben ist, sondern eine Verflauung. Bei Holbein werden die Gestalten der Madonna und des Kindes durch die Muschel kräftig gefaßt und gewissermaßen geschützt; dem entspricht aber auch die Art, wie sie selbst fest und solide gearbeitet sind. Auf der Kopie fehlt diese Einheitlichkeit. Man begreift es nicht, warum die so streng aufgefaßten Köpfe nun auf einmal in räumlicher Beziehung so weich und locker arrangiert werden. Der Widerspruch stört uns, die wir heute viel objektiver, als das in den Tagen des Streites um die Holbein-Madonna der Fall war, auf die Echtheit und Stileinheit schauen. Das ist nun die Hauptlehre, die der Vergleich zwischen den beiden Gemälden gibt. Es geht schlechterdings nicht an, das Werk des einen Stils in einen anderen zu übersetzen, ohne daß prinzipielle Veränderungen gemacht werden, und diese mögen nun wohl an sich auf einem weiter fortgeschrittenen Geschmack beruhen: sie müssen aber doch zu Unzuträglichkeiten führen.

DIE FLÜGEL DES PAUMGARTNER-ALTARES VOR UND NACH DER RESTAURATION

Im Jahre 1903 wurde Dürers großer Paumgartner-Altar in der Münchner Pinakothek von den zahlreichen Übermalungen befreit, durch die er im 17. Jahrhundert dem Geschmack der Barockmalerei angepaßt worden war. Die Restauration ist anfänglich von mehreren Seiten mißbilligt worden, und es wurde sogar mitunter der Zweifel erhoben, ob die weggenommenen Übermalungen nicht vielleicht von Dürer selbst hergerührt haben könnten. Heutigentags scheint man dagegen allgemein zu der Erkenntnis gekommen zu sein, daß es sich in der Tat hier nicht um eine vandalische Mißhandlung des großartigen Werkes handelt, wie das eine Pariser Kunstzeitschrift angenommen hat, sondern daß eben eine zum großen Teil unbekannte Arbeit von Dürer dem Leben gewissermaßen zurückgegeben worden ist.

Immerhin verlohnt es sich, einen Vergleich zwischen den nicht restaurierten und den restaurierten Tafeln anzustellen. Es wird sich dann ergeben, daß der Altar in der Barockzeit so umgeändert worden ist, daß er in der Tat nicht nur seinen ursprünglichen Charakter eingebüßt, sondern auch vieles von seiner erhabenen Größe und Schönheit verloren hatte. Dabei werden sich auch die typischen Unterschiede zwischen dem spätesten gotischen Stil und dem Barock vom Anfang des 17. Jahrhunderts klar herausstellen.

Die wichtigste Veränderung betraf das Format und den Umfang des Altarwerks. Dürer hatte für die Familie Paumgartner ein Triptychon gemalt, das ja ziemlich stattlich war, aber keineswegs bedeutende Maßverhältnisse hatte. Im besonderen waren die Flügel mit den lebensgroßen Gestalten der Stifter im Verhältnis zu ihrer nicht unbeträchtlichen Höhe sehr schmal. Ein derartiges Format

paßte auch sehr gut zu der perpendikulären Anordnung, die von der Gotik so sehr geliebt wurde. Im Barock aber herrschte ein ganz anderes Kompositionssystem, das sich mit dem gotischen Schema schlechterdings nicht vereinigen ließ. Der Barock pflegte die Gemälde nach der Diagonale anzuordnen und bedurfte zu diesem Zwecke breiter und weiter Flächen. Das überlange schmale Rechteck, wie es die Flügel vom Paumgartner-Altar aufweisen, konnte darum dem Geschmack des 17. Jahrhunderts nicht mehr zusagen. Infolgedessen wurde der Altar auseinandergenommen.

Das fast quadratische Mittelstück blieb in der Hauptsache unverändert, die beiden Flügel aber wurden rechts und links durch angesetzte Bretter so sehr erweitert, daß sie nunmehr fast doppelt so breit waren wie vorher. Aber nun konnten sie nicht mehr als Flügel verwendet werden und wurden als selbständige Gemälde aufbewahrt. Aus dem geschlossenen Ganzen des Dürerschen Triptychons waren somit drei Bilder geworden, die miteinander nicht mehr zusammenhingen und auch im Inventar des Kurfürsten Maximilian nicht mehr miteinander geführt wurden. In der Pinakothek aber wurden sie, da ihre Zugehörigkeit zum Paumgartner-Altar bekannt war, doch als dessen Seitenteile aufgehängt. Um dieses zu ermöglichen, wurden jedoch die unmäßig breiten Tafeln in Rahmen gesteckt, die ziemlich weit in die Bildfläche übergriffen und die angestückten Partien verdeckten. Auf solche Weise bekamen die Flügel wieder etwas von den knappen gotischen Verhältnissen. Verfasser legt besonderen Wert darauf, diesen wenig bekannten Umstand zu konstatieren, der merkwürdigerweise nicht bemerkt wurde, obwohl man doch auf den vielverbreiteten Reproduktionen, die nach den aus den Rahmen genommenen Bildern angefertigt wurden, leicht hätte sehen können, daß sie eine viel größere und reicher ausgestattete Bildfläche zeigten, als die Originale in der Galerie. Die übermalten Flügel, die bei Vielen für sehr geistreich und liebenswürdig komponiert galten, sahen in der Tat, wenn sie aus den Rahmen genommen waren, sehr plump und ungefällig aus.

Der Künstler, der wohl auf Wunsch des Kurfürsten Maximilian die Abänderung vornahm, war nicht ohne Pietät. Er hat, soweit

es anging, Dürers Malerei unberührt gelassen, und wenn er den Bildern neue Zutaten beifügte, so hat er die Motive dazu aus berühmten Kupferstichen von Dürer genommen. So ist der Hintergrund auf der Darstellung des heiligen Eustachius ziemlich eng an die Landschaft vom Ritter trotz Tod und Teufel angelehnt, und auch das Pferd hinter dem Heiligen ist von jenem Kupferstich genommen. Daher kam es wohl, daß man auch die zugefügten Partien für Dürers Werk hielt. Allerdings hätte gerade eine Vergleichung zwischen den Pferden der Flügel und des Kupferstiches ohne weiteres lehren müssen, daß sie unmöglich von ein und derselben Hand gemacht sein können, und daß ihre Entstehungszeiten durch wenigstens hundert Jahre getrennt sind. Während das Pferd auf dem Kupferstich trotz aller Größe der Anschauung doch außerordentlich delikat und zierlich ausgeführt ist, war das gemalte ziemlich grob behandelt. Man könnte nun einwenden, daß der Unterschied in der Behandlung von der Verschiedenartigkeit der Technik herkomme. Der Grabstichel des Kupferstechers kann leicht feiner arbeiten, als der Pinsel des Malers. Dieser Einwand ist aber gerade bei dem für die Subtilität seiner Malerei berühmten Dürer hinfällig. In der Tat sind auch die Gestalten der Herren Paumgartner, soweit sie nicht übermalt wurden, so sorgfältig durchgeführt wie nur je ein Gemälde von Dürer und halten durchaus den Vergleich mit der Technik vom Ritter trotz Tod und Teufel aus. Die Malweise aber, in der die Pferde ausgeführt waren, die doch zu der von den Stifterfiguren passen mußte, wich eben von diesen gerade so weit ab, wie von der des Kupferstiches.

Man braucht jedoch gar nicht von der technischen Ausführung zu sprechen, wenn man zeigen will, daß die gemalten Pferde nicht von Dürers Hand ausgeführt sein können. Obwohl sie auf die Kupferstiche des Meisters zurückgehen, sind sie doch grundverschieden von seiner Art, und zwar liegt der Unterschied darin, daß Dürers Pferd auf dem Blatte vom Ritter trotz Tod und Teufel durchaus den ornamentalen und statuarischen Charakter der strengen Frührenaissance zeigt, während die Pferde der Stifterflügel im malerischen Stil des Barocks gehalten waren. Schon die Art, wie bei diesen

die Mähne breit herunterfließt, steht im direkten Gegensatze zu der Art, wie Dürer — im Einklang mit seiner bekannten Haarbehandlung — die einzelnen Strähne zeichnete. Der Kopf des Pferdes ist auf dem Kupferstich völlig ornamental gehalten, und so prachtvoll und rein künstlerisch die Zeichnung auch ist, so waltet doch überall die echt renaissancemäßige Lust am schönen Schwung der Linie und am Aufputz mit reichem Geschmeide vor. Das stimmungsvoll Beseelte ist gewiß fein, aber zugleich auch ganz wunderlich stilisiert und jedenfalls nicht naturwahr.

Die Pferde der Stifterflügel und des Kupferstichs unterscheiden sich nun auch wirklich in bezug auf Naturwahrheit sehr wesentlich. An sich kann keine Frage darüber sein, daß das Pferd beim Ritter trotz Tod und Teufel zu den edelsten Pferdegestalten gehört, die die gesamte Kunstgeschichte kennt. Es besteht auch kein Zweifel darüber, daß Dürer viele Studien nach dem Leben dafür gemacht hat. Aber wir wissen ferner, daß er gerade bei dieser Gestalt seiner Vorliebe für Proportionsstudien freien Lauf gelassen hat. Das Pferd ist ganz bewußt stilisiert, und zwar auf die scharfen Formen der Frührenaissance. Die gemalten Pferde dagegen sind breit und schwer in ihren Verhältnissen, wie eben die Pferde des Barocks zu sein pflegten, und wenn sie einerseits auf die breite dekorative Wirkung dieses Stils angelegt sind, so zeigen sie andererseits eine freiere Natürlichkeit. Hier kommt eine der schwierigsten Fragen der Kunstgeschichte nicht nur, sondern der Kunstbetrachtung überhaupt zur Geltung. Ist die Naturtreue ein zuverlässiger Maßstab für die Beurteilung eines Kunstwerkes? Im täglichen Leben, besonders wenn es sich darum handelt, den Wert eines Porträts festzustellen, wird gewöhnlich zuerst nach der Naturwahrheit gefragt. Aber wie der vorliegende Fall zeigt, ist diese doch ein Faktor zweiten Ranges. Die künstlerische Auffassung des Motivs ist allein ausschlaggebend für den künstlerischen Wert. Dürers Pferd auf dem Kupferstich verrät nicht entfernt das sichere Gefühl für die Erscheinung dieser Tiere, das wir bei den Stifterflügeln des Paumgartner-Altars fanden, aber es hat ungleich mehr künstlerischen Charakter. So kann man auf der einen Seite beobachten, daß Dürer im Streben nach kanonisch

richtiger Form die Natürlichkeit verloren hat, daß aber der Barockmaler ihm an Potenz weit nachgestanden ist. Wenn man von solchen Unterschieden Abstand nehmen und im allgemeinen die beiden Darstellungen kunstgeschichtlich einreihen will, so ist zu sagen, daß das Pferd vom Ritter trotz Tod und Teufel den Stil vertritt, den auch Leonardo da Vinci vertreten hat, und daß man bei den Pferden von den Stifterflügeln, trotzdem sie aus Dürers Kupferstichen entliehen sind, vor allen Dingen an die Zeit des Rubens erinnert wird. Damit ist das Verhältnis ganz klargelegt.

Man hätte übrigens auch an der schlimmen Geschmacklosigkeit des Arrangements beim Eustachius-Flügel erkennen können, daß das Pferd unmöglich Dürer selbst zugeschrieben werden durfte; denn die Art, wie es, kurz vor dem Hinterteil abgeschnitten, mit halbem Leib in das Bild hineinragte, war doch Dürers feinem Geist nicht zuzutrauen.

Der Stil des Barocks ist dem der Spätgotik gegenüber viel naturalistischer und beinahe auch rationalistischer. Er will die Dinge trotz einer gewissen Lust zur Übertreibung sagen, wie sie sind, und er sah darum auf eine gewisse Korrektheit. Die Tracht der Ritter mit Fähnlein und Goldhauben sagte dem Barockkünstler nicht mehr zu, nachdem er einmal die schweren Streitrosse auf die Tafeln gebracht hatte. So änderte er ganz konsequent die Bewaffnung um, indem er statt der friedlichen Goldnetzhauben, die in die neue Situation nicht mehr paßten, den Rittern eiserne Helme mit wallenden Federn aufsetzte und die weißen Fahnen tilgte. Dem heiligen Georg gab er statt des Drachens einen Schild in die Hand. Dieses letzte Moment ist besonders interessant, weil es den Unterschied zwischen der Auffassung des Barocks und der Spätgotik recht deutlich macht. Der schlaff herabhängende tote Drache war nicht nach dem Geschmack des 17. Jahrhunderts, das solche Tiere etwas grausig und lebhaft zu bilden pflegte, und so beseitigte man ihn lieber ganz. Dabei muß jedoch — um auf ein technisch sehr interessantes Detail einzugehen — die pietätvolle Art anerkannt werden, mit der so viel vom Leibe des Drachen unberührt gelassen wurde, wie nur anging. So begnügte sich der Barockmaler, auf den Bauch des am Boden liegenden Drachen

einige Steine zu malen. Auch einige Klauen ließ er unberührt; sie lagen nun fremdartig genug auf dem Boden und waren ein Hauptmerkmal, aus dem man, noch ehe der Verfasser die die Restaurierung veranlassenden Kopien fand, darauf schloß, daß an dem Altar mancherlei Veränderungen vorgenommen worden sein mußten.

Heute heben sich die Ritter wieder von dem schwarzen Hintergrund ab, den ihnen Dürer gegeben hatte, und den er für so glücklich halten durfte, daß er ihn in ganz gleicher Weise einige Jahre später, als er doch schon unter italienischen Einfluß gekommen war, den prachtvollen, leuchtenden Gestalten von Adam und Eva gab, die eine Hauptzierde der Madrider Galerie bilden. Diese Anordnung verleiht den Figuren eine monumentale Wirkung von größter Ernsthaftigkeit. Sie stehen gewissermaßen zeitlos und dem Irdischen entrückt vor uns. Hier hat Dürer schon den großen Stil gefunden, wenn er auch noch nicht jene Einfachheit erreicht hat, die er später anstrebte. Das ist für die Erkenntnis von Dürers Kunst und den Wert, auch Umfang, den seine bald danach in Italien gemachten Studien besitzen, äußerst wichtig. Er ging im Jahre 1505 nicht als ein Lernender, sondern als fertiger Meister nach Venedig.

Mit dem großen, monumentalen Stil hängt es nun zusammen, daß die Stifter des Paumgartner-Altars trotz des schmalen Formats der Flügel frei und leicht, sogar ungezwungen im Raume stehen. Die Kunst, mit der Dürer die schwierige Aufgabe gelöst hat, ihnen bei so engen Verhältnissen völlige Freiheit zu verleihen, ist wirklich bewundernswert. Da darf es nun als eine Tatsache von besonderem Belang gelten, daß dem Barockkünstler vom Hofe Maximilians die Tafeln trotzdem zu schmal waren. Er wollte den Stiftern noch größere Leichtigkeit verleihen, aber er hat seine Aufgabe recht äußerlich aufgefaßt. Die Malbretter hat er wohl verbreitert; aber mehr Raum hat er doch nicht gewonnen. Seine Zutaten sollten das Ganze luftiger und freier machen; aber sie wirkten in der Tat beengend und zerstörten die ganze Klarheit und die ursprünglich vorhandene Anschaulichkeit. Die schweren Gäule drängten sich plump hinein, sie drückten auf die Stifterfiguren, die Helme mit den Federbüschen lasteten nur zu schwer auf den Häuptern der knapp gekleideten

Männer, die Landschaft war verzwickt und hat nicht annähernd die breite Wirkung, wie die des Mittelbildes. Um aber recht klar zu ermessen, wie schlecht der Barockmaler seine Aufgabe gelöst hat, muß man bedenken, daß er sehr methodisch zu Werke gegangen ist. Wie konsequent er verfuhr, mag man z. B. aus dem nur scheinbar nebensächlichen Umstand ermessen, daß selbst die Fahnenstangen bei der Umwandlung in Lanzenschäfte nicht unberührt blieben. Bei Dürer waren sie schmal, rund und glatt und paßten auch sehr gut zum Ganzen. Aber selbst sie wurden, in übrigens sehr konsequenter Weise, bei der Übermalung in Einklang mit der vom Barockkünstler gewählten schweren Bewaffnung gebracht: sie wurden namhaft verbreitert und statt, daß sie glatt blieben, wurden sie mit einer tiefen Kannelierung versehen.

Das Mittelstück zeigt heute wieder rechts und links unten die Gruppen der Stifterporträts. Diese waren auch übermalt worden, und zwar in sehr charakteristischer Weise derart, daß einfach große Partien grauer Farbe über sie gestrichen wurden. Maßgebend war für den Barockkünstler wohl die Absicht, dem Bild durch diese grauen Partien an den unteren Ecken gewissermaßen mehr Luft zu geben. Außerdem wird er wohl auch eine gewisse Abneigung gegen die vielen kleinen Figürchen gehabt haben, die dem Geschmack seiner Zeit sehr veraltet scheinen mußten. Aber er hat wiederum den Zweck, die Komposition frei und leicht zu machen, nicht erreicht: er hat sie nur unverständlich und schwächlich gemacht. Solange nämlich die grauen Flecken da waren, wirkte die Engelgruppe in der Mitte mit den Hirten ganz unruhig und sie stand auch außer Zusammenhang mit der übrigen Komposition; seitdem aber die Stifterfiguren wieder herausgewaschen sind, baut sich das Ganze sehr kraftvoll und logisch auf. Es entsteht eine Pyramide, die aus dem kräftig fundierten unteren Teil äußerst sinnvoll hinaufführt in die licht gehaltenen oberen Partien des Bildes. Es ist dabei sehr interessant, bei Dürer diese aus dem Dreieck konstruierte Anordnung zur selben Zeit zu finden, wo in Italien die Pyramide ihre Herrschaft zu gewinnen beginnt, und wo Quinten Massys die Dreiteilung in die altniederländische Malerei einführte.

Die Lorenzer Kirche in Nürnberg besitzt eine recht treue Kopie des Mittelstückes, die lange Zeit für ein Original von Dürers Hand gehalten wurde und wohl von dem gleichen Maler herrührt, der die vor kurzem bei dem Kunsthändler Leitner befindlichen Kopien der Seitenteile angefertigt hat. Sie zeigt links oben den Stern von Bethlehem, der so groß wie eine Sonne ist. Dieser war im Original nicht sichtbar, weil er ebenfalls mit grauer Farbe überstrichen war. Nachdem man ihn aber herausgewaschen hatte, wurde sowohl klar, warum Dürer ihn so groß gebildet, und warum ihn der Barockkünstler übermalt hat. Er steht koloristisch im engsten Zusammenhang mit den unteren Teilen des Bildes, indem er ein kräftiges Gegengewicht zu den bunten Stifterfiguren bildet. Der Hofmaler Maximilians vertrug das gotisch lebhafte Kolorit offenbar gar nicht gut. Darum deckte er ihn grau, und so sehen wir, daß es sich bei der Übermalung des Paumgartner-Altars nicht allein um den Gegensatz der Zeichnung und Komposition des Barocks zu der frühesten, noch halb gotischen, deutschen Renaissance gehandelt hat, sondern vor allem vielleicht wohl um den Unterschied in der Behandlung des Kolorits. Auch bei den Flügeln dürfen wir annehmen, daß die grellen, weißen Fahnen und die scharfen, roten Partien des Drachenkopfes ein Hauptgrund für die Übermalung waren. Dürer hat im Jahre 1502, wo er wohl den Paumgartner-Altar gemalt hat, sich noch zum gotischen Kolorismus bekannt, der laute Farben, wie rot, gelb und grün sehr reichlich und ungebrochen verwendete, während die Farbenbasis für die Gemälde des Barocks in der Hauptsache das malerisch so ungemein gut zu verwertende Grau bildete. In letzter Linie ist es gewiß diese Vorliebe für die grauen Töne gewesen, die den ursprünglichen Farbencharakter des Paumgartner-Altars dem Geschmack des 17. Jahrhunderts unerträglich machte. Bei der Übermalung handelte es sich also nicht allein um den allerdings scharfen Gegensatz in Kompositionsweise und Formenanschauung, sondern überhaupt um den Unterschied zwischen dem noch unentwickelten Farbensystem der gotischen Künstler und der malerisch viel freieren Auffassung des 17. Jahrhunderts. Doch sei, um einem Mißverständnis vorzubeugen, ausdrücklich gesagt, daß der Paumgartner-Altar, so

wie er bei der Restaurierung herausgekommen ist, Zeugnis dafür ablegt, daß Dürer, entgegengesetzt der über ihn herrschenden Meinung, in früher Zeit schon seine Bilder nicht rein zeichnerisch und figural komponiert hat, sondern — in allerdings noch sehr altertümlicher Weise — die Farbenwirkung stark in die Rechnung mit einbezogen hat.

ZWEI MEDUSEN-BILDER

Vasari erzählt, daß Leonardo da Vinci in jungen Jahren ein Medusenhaupt gemalt habe, das geradezu von entsetzlichem Ausdruck gewesen sei. Die Uffizien-Galerie besitzt nun ein Gemälde, das einerseits an Leonardo da Vincis Stil erinnert, andererseits ein Medusenhaupt darstellt, und so hat es lange Zeit als das von Vasari erwähnte Jugendwerk des großen Meisters gegolten. Es wird auch als solches noch viel von den Fremden bewundert, weil es noch immer Leonardo da Vincis Namensschild trägt, obwohl die moderne Forschung sich durchaus darüber einig ist, daß das Bild nicht von ihm selbst herrührt. Es wird sogar nicht einmal eine treue Kopie nach dem leider verschollenen Originale sein; doch hat es im Typus des Medusenhauptes noch viel von dem Charakter der Köpfe, die Leonardo und sein Lehrer Verrocchio zu bilden pflegten. Wie weit das Arrangement noch der ursprünglichen Fassung entspricht, kann nicht gut bestimmt werden, weil sich Zutaten finden, die offenbar einer sehr viel späteren Zeit angehören. Die Schlangenleiber sind von einer geschmeidigen Naturalistik, die dem Stile des 15. Jahrhunderts nicht entspricht; denn wenn auch das Quattrocento sich mit besonderer Vorliebe an detaillierende Naturnachahmung gemacht hat, so war es doch im Schildern der Tiere ziemlich befangen und in der Auswahl der darzustellenden Tierformen äußerst sparsam. Völlig fremd ist dem Quattrocento, in dem Leonardos Werk entstanden sein muß, die Zutat des neugierig in der Ecke sitzenden Frosches. Nicht als ob im 15. Jahrhundert keine Frösche gemalt oder gezeichnet worden wären, aber es kommt eben in jener Zeit doch nicht vor, daß ein so kleines Tier gewissermaßen als Stütze an das äußerste Ende der Basis gestellt worden wäre. Es konnte immer nur als dekoratives

Füllsel verwendet werden. Wenn nun also auch Leonardos Originalkomposition uns in dem Bilde der Uffizien zum mindesten nicht unverändert vorliegt, so ist doch jedenfalls die Anordnung noch so weit im Charakter der alten Zeit gehalten, daß für ihre Entstehung — wenn auch das Gemälde selbst wohl im 17. Jahrhundert von einem flämischen Maler gemacht wurde — eine spätere Zeit als 1500 kaum anzusetzen ist. Die Parallele mit dem damals so gern gemalten Haupte des Johannes ist zu naheliegend, als daß wir an eine andere Zeit denken dürften. Die Formen des Kopfes lassen trotz der kümmerlichen Malerei noch immer den großen Zug und den einfachen Schönheitssinn jener Zeit erkennen. Die Art, wie das Haupt genau in die Mitte des Bildes verlegt ist, darf ebenfalls noch als sehr altertümlich gelten.

Wie rein der Charakter der alten Kunstweise im allgemeinen noch erhalten ist, lehrt ein Vergleich mit dem von Rubens und Brueghel gemalten Medusenhaupt im Kaiserlichen Hofmuseum zu Wien. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß Rubens die Komposition des Leonardo gekannt hat; aber äußerst interessant ist es, zu beobachten, wie weitgehend er sie in seiner Nachahmung verändert hat. Bei ihm wird das Motiv so ausschließlich in den Formen des 17. Jahrhunderts vorgetragen, daß man zunächst gar nicht glauben möchte, daß ihm das ältere Werk bekannt war.

Während bei Leonardo das Haupt der Medusa gewissermaßen abstrakt geschildert wird, und wir nicht sehen, wo es sich befindet, läßt der rationalistische Barockkünstler, der in ganz anderem Sinn als Leonardo ein Gelehrter war, uns mit vollem Bedacht den öden, vom Meer umbrandeten Felsen sehen, der nach der griechischen Sage der Aufenthaltsort der Medusa und ihrer Schwestern war. Aus dem zeitlosen, in allgemeinen Formen schildernden Stil der frühen Renaissance ist die Kunst in das Gebiet des möglichst ausführlich und getreu erzählenden Barocks hinüber getreten.

Mit dieser größeren Gegenständlichkeit und schärferen Naturtreue hängt es zusammen, daß Rubens den von Leonardo da Vinci geschaffenen Idealkopf der Göttin nicht mehr brauchen kann. Er setzt an seine Stelle das Haupt einer Menschenfrau mit all den Details,

ohne die man im 17. Jahrhundert selbst bei allegorischen und mythologischen Figuren nicht auskam. Daraus ist nun aber auch zu erklären, daß Rubens in einem wichtigen Punkte, trotz der von seiner Zeit geforderten Rücksicht auf Beibehaltung der von der antiken Sage gebotenen Züge, von dieser Überlieferung sowohl, wie von dem Typus des Leonardo abweicht. Die Medusa hatte nicht Haare, wie andere Frauen, sondern an deren Stelle wanden sich Schlangen um das totbringende Haupt. Die antike Kunst ist ja, zumal in der späteren Zeit, oft genug von diesem Schema abgewichen, aber für die Auffassung der christlichen Künstler, wie auch für Leonardo, galt jener Typus der Medusa für allein richtig, der keine oder nur sehr wenig Menschenhaare aufwies. Für Rubens war jedoch diese Auffassung in dem Moment nicht haltbar, wo er, den realistischen Tendenzen seiner Epoche entsprechend, den Typus der Medusa als den einer aus dem Leben gegriffenen Menschenfrau darstellte. So läßt er an den Schläfen und an der Stirne sich eine reiche Fülle des Haares ansetzen, die in langen, weichen Locken ausgebreitet neben dem Haupte liegen. Die Schlangen aber sind, mit wenig Ausnahmen, nicht ein zugehöriger Bestandteil des Medusenkopfes, sondern sie sind aus den Ritzen und Löchern des heißen Felsens herbeigekommen, um sich in einem wahrhaft greulichen Knäuel um das am Boden liegende Haupt zu scharen. Dieser Teil des Bildes ist allerdings wie man annimmt, nicht von Rubens, sondern von Jan Brueghel gemalt; aber die Billigung des Rubens ist für die Darstellung des Brueghel so sicher vorauszusetzen, daß für unsere Aufgabe Rubens zum mindesten als der geistige Urheber der ganzen Komposition gelten darf.

Die naturalistische Art des 17. Jahrhunderts hat sich nun nicht damit begnügt, das Medusen-Motiv so einschneidend in der eben festgestellten Weise umzuändern, sondern ist auch ganz konsequent auf diesem Wege weitergegangen. Wenn der Barockkünstler einmal gewagt hatte, die Schlangen nicht mehr als einen Teil des Medusenhauptes darzustellen, so lag nichts näher, als daß er sie überhaupt von ihm trennte, und in der Tat kriechen und liegen nicht wenige frei auf dem Boden da, die vollständig von der Hauptgruppe losgelöst sind. Im Vordergrund sonnen sich sogar einige ganz behaglich, als ob

das ganze Bild nicht als das Symbol des höchsten Grausens gedacht wäre. So wird der Sinn und die künstlerische Bedeutung dahin verändert, daß nicht mehr das Haupt der Medusa dargestellt ist, sondern der Nistplatz einer Schlangenfamilie, in den ein abgeschlagenes Frauenhaupt gefallen ist.

In diesem letzten Zug spricht sich nun überhaupt ein wesentlicher Unterschied zwischen den zwei Gemälden aus. Wir haben es in dem Bilde des Rubens im Vergleich zu der Komposition des Leonardo da Vinci in letzter Linie mit dem Kontrast zwischen der jedes einzelne Detail schildernden Feinmalerei der Niederländer vom 17. Jahrhundert und der großzügigen Behandlung der italienischen Frührenaissance zu tun.

Wie der Barock die Einfachheit der Renaissanceformen durch die bunte Fülle der naturalistischen Motive verdrängt hat, so ließ er der ruhigen Stimmung der klassischen Zeit eine Lebhaftigkeit folgen, die häufig genug zur wilden Leidenschaftlichkeit führte. Freilich ist dann auch die Kunst des Barocks nicht selten einem unheilvollen Übermaß verfallen und hat hohles Pathos mit echter Erregung verwechselt. So setzte Rubens an Stelle des ruhigen Göttertypus des Leonardo da Vinci einerseits zwar den aus dem Leben genommenen Kopf einer Menschenfrau, andererseits aber verlieh er ihm in den von Angst und Todesnot verzerrten Zügen und in den grausigen, weit aufgerissenen Augen ein Pathos, das zwar durchaus dem Charakter des 17. Jahrhunderts entspricht und trotzdem in einem sonderbaren Widerspruch zu der Freude am stillen, geduldigen Nachbilden jeder Einzelheit steht. Dieser gleiche Kontrast findet sich nun auch in der Behandlung der Schlangen. Der Maler hat sie fast mit der Sorgfalt eines Stilleben-Malers dargestellt und muß auch auf das Studium ihrer Bewegungen, die sehr scharf beobachtet sind, viele Mühe verwendet haben. Trotz all dieser Bestrebungen ein möglichst treues Abbild der Natur zu geben, läßt er aber, um den Schrecken des Medusen-Motivs recht zu verstärken, einen Teil der Schlangen untereinander kämpfen, so daß sie sich ineinander verbeißen und schließlich dadurch den Eindruck einer ruhigen Naturschilderung zerstören. Dieser Zug macht es auch wahrscheinlich, daß Rubens an der Darstellung der Schlangen

mehr beteiligt war, als jene annehmen, die sie kurzweg als Arbeit des Jan Brueghel betrachten.

Leonardo hat nach dem edlen Geschmack der älteren Kunst das Haupt so gelegt, daß der Beschauer nicht den blutigen Stumpf zu sehen bekommt. Diese Anordnung wurde schon bald nach 1500 aufgegeben, weil die spätere Zeit immer mehr zum Darstellen von blutigen und grausamen Szenen neigte. Im Barock hat sich dieser Geschmack des 16. Jahrhunderts noch weiter entwickelt, und so hat Rubens auch ganz konsequent das Haupt der Medusa so gedreht, daß es dem Beschauer den Halsstumpf zuwendet.

In der Lage des Hauptes kommt nun noch ein weiterer Unterschied zwischen der Kunst der beiden Meister sehr interessant zur Geltung. Leonardo da Vinci steht auf der Grenze zwischen der Gotik und der Renaissance. Er folgt noch dem älteren Kompositionsprinzip, das den Schwerpunkt des Bildes in die Mitte des Ganzen verlegt. Rubens aber, der als ein Hauptvertreter des Barocks die Komposition von der Diagonale beherrscht werden läßt, rückt nicht nur mit dem Haupt der Medusa von der Mitte des Bildes zur Seite weg, sondern legt es auch schräg auf den Boden und verwendet das blutleere, bleiche Antlitz dem malerischen Prinzip seiner Zeit entsprechend dazu, eine hell beleuchtete, kräftig betonte Diagonale in das Gemälde zu bringen, nach der sich der ganze farbige Eindruck seines Werkes richtet. So ist schließlich bei Rubens etwas völlig Neues entstanden, das die Erinnerungen an Leonardo da Vinci so sehr auslöscht, daß man nur noch sagen darf: das Bild des Leonardo hat Rubens die erste Anregung gegeben, alles weitere aber hat dieser nach den Gesetzen seiner eigenen Natur und der Kunst seiner Zeit durchaus selbständig neugeschaffen.

DIE MADONNA IN DER FELSENGROTTE DES LEONARDO DA VINCI IM LOUVRE UND IN DER LONDONER NATIONAL-GALERIE

Leonardo da Vinci hat um das Jahr 1490, als er schon in Mailand war, ein Bild gemalt, das unter dem Namen „Madonna in der Felsengrotte“ weltberühmt ist. Es existiert in mehreren Repliken, deren bekannteste sich im Louvre und in der Londoner National-Galerie befinden. Da die französische Sammlung durch Leonardos enge Beziehungen zu König Franz I. so reich an authentischen Werken des großen Italieners ist, so hat natürlich die im Besitz des Louvre befindliche Variante die größte Wahrscheinlichkeit für sich, ein eigenhändiges Werk des Meisters zu sein. Trotzdem hat bis vor kurzem das Londoner Exemplar als das einzig echte gegolten.

Der Grund für diese Annahme ist hauptsächlich in dem nicht sehr guten Erhaltungszustand des Pariser Bildes zu erblicken, das an sich ziemlich viel Beschädigungen aufweist und außerdem noch, wie die meisten italienischen Bilder des Louvre durch eine dicke und häßliche Schicht von Schmutz und gelbem Firniß schwer entstellt ist. Das Londoner Exemplar dagegen ist ungleich besser erhalten. Es macht darum für den ersten Blick auf ein ungeübtes Auge einen günstigeren Eindruck. Der Fall liegt also hier so, wie er bei Holbeins Madonna des Bürgermeisters Meyer vor der Restaurierung des Darmstädter Exemplars gelegen hatte. In neuerer Zeit ist man dagegen zur Anschauung gekommen, daß in der Pariser Variante das eigentliche Original zu sehen ist, und man vermutet, daß die englische eine Kopie von der Hand des Melzi, eines Freundes und Schülers von Leonardo da Vinci ist.

Diese Ansicht, die hauptsächlich von der deutschen und französischen Forschung vertreten wird, hat zwar in England Widerspruch gefunden, läßt sich aber ohne große Schwierigkeit durch den Vergleich der beiden Bilder als richtig nachweisen.

Der Gesamteindruck, den die Komposition bei beiden Exemplaren macht, weist darauf hin, daß der Künstler bei ihrer Entstehung noch durchaus in den Anschauungen vom späten Quattrocento lebte. Die Art, wie die Madonna vor dem Kinde kniet, entspricht noch den Formen der Florentiner Kunst von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Der kleine Johannes und Jesus gehören in den Kreis von Verrocchio, und die Landschaft mit ihren scharfen Formen wäre in der italienischen Kunst des 16. Jahrhunderts als Originalerfindung unmöglich. Wenn nun beide Gemälde den Beweis liefern, daß die Komposition dem 15. Jahrhundert angehört, so wird jenes das allein echte sein müssen, das den Charakter dieser Zeit ohne fremde Zutat trägt, während umgekehrt Stilformen, die auf eine spätere Zeit weisen würden, das Exemplar, in dem sie vorkommen, auch als die spätere Arbeit dartun müßten. Es wäre dann freilich noch zu untersuchen, ob diese spätere Arbeit einem Kopisten zuzuschreiben ist oder als eine von Leonardo selbst herrührende Umgestaltung des ursprünglichen Werkes angesehen werden darf. Diese Frage kommt jedoch erst im zweiten Teil und hier ist zunächst zu untersuchen, welches von den beiden Gemälden einen reinen Quattrocento-Charakter trägt.

Zur Beantwortung der Frage wird man am besten vom Gesamteindruck der Bilder ausgehen. Da ist zu beobachten, daß der größere Reichtum an Einzelformen entschieden bei dem Pariser Werk herrscht. Und zwar sind sie so eigentümlich spitzig verwendet, daß dadurch das Ganze ein echt quattrocentistisches Gepräge erhält. Man muß dann nur den oberen Teil der beiden Tafeln miteinander vergleichen, um im besonderen zu sehen, daß bei der englischen die bis an den Bildrand reichenden Felsenmassen die Komposition ruhig und fest abschließen, während sie bei der französischen sich gegen den dahinter liegenden Himmel scharf und pikant abheben. Es kann kein Zweifel sein, daß nur diese zweite Variante dem Stil des 15. Jahr-

hunderts entspricht, und daß die andere das kapriziöse, aber so reizvolle Motiv um seine Wirkung bringt.

Ferner ist die Gestalt des zur Rechten knienden Engels von größtem Wert für die Feststellung des Alters der beiden Gemälde. Auf dem Pariser Bild deutet der Engel mit seiner rechten Hand in höchst auffälliger Weise auf den heiligen Johannes. Zu dieser Hand mit dem viel bemerkten Zeigefinger gibt es noch die Originalstudie von Leonardo da Vinci und außerdem eine Parallele im Mailänder Abendmahl, wo der eine Apostel rechts neben Christus mit der gleichen pointierten Bewegung nach oben deutet. Für die Eigenhändigkeit der Ausführung durch den Meister bedeutet ja das noch gar nichts, aber man sieht wenigstens so viel, daß wir hier durchaus auf dem Boden Leonardesker Kunst stehen. Bei dem Londoner Exemplar dagegen hat der Engel die Hand gesenkt und legt sie auf die rechte Schulter des Jesusknaben, so daß sie dadurch verdeckt wird und aus der Bildwirkung ausscheidet. So entsteht eine sehr fühlbare Lücke im Aufbau dieser Partie. Es kommt ein Zug von Flauheit in die Komposition der Figuren, der zu Leonardos energischem Stil nicht paßt.

Man kann aber auch außerdem streng nachweisen, daß diese Abänderung jedenfalls nicht von dem herrührt, dem die Anlage des Bildes zu danken ist. Die Figuren sind alle unter sich aufs engste nach dem Gesetz des Dreiecks verbunden, wie das auch bei dem Mailänder Abendmahl der Fall ist. Leonardo pflegte ja seine wissenschaftlichen und mathematischen Kenntnisse auch bei seinen künstlerischen Arbeiten zu verwerten und er darf den Ruhm beanspruchen, daß er das auf die feinsinnigste Weise getan hat. So ist auf dem Pariser Bild die Gruppe der vier Personen in solcher Weise angeordnet, daß sie selbst untereinander immer wieder nach dem Dreieck verbunden sind, und das gleiche gilt auch wieder von den einzelnen Körperteilen. Der Kopf der Madonna, der des heiligen Johannes und der des Engels stehen zueinander im Verhältnis eines nach rechts ziemlich steil abfallenden Dreiecks, und ebenso kann man nach unten hin durch eine quer über das Bild gezogene Linie ein neues Dreieck bilden, dessen Spitze der Kopf des Jesusknaben ist. Desgleichen

ist der Körper des heiligen Johannes im großen Ganzen und in seinen einzelnen Teilen immer wieder ganz offenkundig nach dem Dreieck angeordnet. Die so auffallende Hand des knienden Engels ist durch die äußerst kunstvollen Beleuchtungsverhältnisse Eckpunkt für eine Anzahl von Dreiecken geworden, durch die sie mit der Hand der Madonna, mit dem Kopf des Engels und mit den Händen des Jesusknaben unlöslich verbunden wird. Diese vielfältige Verschränkung lag durchaus im Sinne der italienischen, speziell der florentinischen Malerei vom Ende des 15. Jahrhunderts. Sie darf uns also bei Leonardo gar nicht überraschen, und der große Meister hat auch sehr verstanden, das System so glücklich anzuwenden, daß es dem rein künstlerischen Aufbau der Komposition nicht nur nicht schadet, sondern ihr einen sehr festen, organischen Halt gewährt. Alle Teile des Bildes sind aufs glücklichste gewissermaßen untereinander verankert. Dadurch nun, daß die Hand des Engels, die einen wichtigen Stützpunkt für eine ganze Anzahl von Dreiecken geboten hatte, weggelassen wurde, ist die figürliche Komposition ihres Haltes beraubt worden. Der so scharf pointierende Finger mag vielleicht für den Geschmack einer späteren Zeit aufdringlich gewesen sein, aber so wie das Arrangement nun einmal vorlag, konnte die Hand nicht weggelassen werden, ohne daß eine empfindliche Störung des so wundervoll balanzierten Gleichgewichtes im Aufbau eintrat. Daher kann man mit Sicherheit sagen, daß diese Abänderung nicht von demjenigen vorgenommen worden sein kann, der mit so viel Feingefühl und Überlegung alle die kunstvollen Verschlingungen ersonnen hatte.

Die Figur des Engels weicht auf dem Londoner Bild auch sonst noch so bedeutend von dem des Pariser Exemplares ab, daß sie geradezu neu geschaffen erscheint. Auch hier ist wiederum die trianguläre Komposition mißverstanden und verdorben worden. Auf dem Pariser Stück kniet der Engel etwas schräg vorgebeugt, so daß eine sehr scharf markierte Linie entsteht, die unauffällig, aber trotzdem sehr bestimmt, gegen die Mittel- und Hauptfigur des Bildes hinüberleitet. Auf dem Londoner Bilde dagegen kniet der Engel viel aufrechter da und wird auf diese Weise allerdings wohl natür-

licher und ungezwungener in der Haltung gewirkt haben. Aber der schöne Rhythmus der Komposition ist unrettbar verloren.

So wie die Haltung des Engels ihrer quattrocentistischen Schärfe entkleidet wurde, ist auch das Gewand prinzipiell umgeändert worden, und zwar offensichtlich nach den Gesetzen der reifen Renaissance. Leonardo, der im Grunde auch in seinen fortschrittlichsten Werken ein konsequenter Künstler vom späten Quattrocento war, hat es geliebt, die Gestalten mit reich drapierten Gewändern zu umgeben und sogar zu verhüllen. Die Renaissance dagegen pflegte unter dem Gewande die Körperformen durchscheinen zu lassen oder die Kleider wenigstens so zu arrangieren, daß die Artikulation der Glieder möglichst klar erscheint. Die Schulter z. B. ist ein Körperteil, den die Renaissance nicht leicht so verdecken wird, daß ihre Bedeutung für den Körperbau unsichtbar würde. Nun sehen wir bei dem Pariser Bild gerade über die Achseln des Engels das Gewand in schweren Massen und langen Falten derart geworfen, daß die ganze Bewegungslinie der Gestalt zwar innerhalb der Bildkomposition sehr deutlich wird, ohne daß jedoch ihre Bewegungsfähigkeit weiter ausgesprochen sei. Diese Massen sind auf dem Londoner Exemplar alle aus dem Wege geräumt. Über die Achseln läuft in einigen sehr klaren, parallelen Falten ein schmales Tuch, das die Trennung zwischen dem Nacken und dem Arm ganz scharf angibt und dadurch die Schulter besonders stark hervorhebt. Wenn so die Gestalt des Engels einerseits aus dem Zusammenhang mit dem übrigen Bild gelöst wird, so ist sie andererseits durch diese kräftige Betonung des Schultergelenkes als Einzelgestalt um so klarer heraus gearbeitet.

In gleicher Weise wurde das Gewand der Madonna umgeändert. Auf dem Pariser Bild zieht sich von dem Brustschmuck nach dem Arm der Überwurf in angespannten Falten, die durch die Körperformen weiter nicht bedingt sind. Die Falten bekamen dadurch etwas Scharfes, Gewaltsames und fast Willkürliches, wie das eben im Charakter der Quattrocento-Kunst liegt. Dem gegenüber finden wir auf dem Londoner Bild einen Überwurf, der sich den Formen der Madonna anschmiegt und besonders wieder den Oberarm in runder

Modellierung klar erkennen läßt. An Stelle der pikanten Schärfe des anderen Bildes tritt eine flaue Weichlichkeit, und außerdem ist auch der Sinn des Faltenmotivs gestört. Wie auf dem französischen Exemplar das Gewand über den Oberleib des Engels in breiten, langzügigen Massen gelegt war, so ist auch das Kleid der Madonna in der Hüftengegend zu einem kräftig ausladenden Wulst arrangiert, der in seinen scharf gebrochenen, gotischen Falten im besten Einklang mit den bekannten Gewandstudien Leonardos steht. Diese Partie ist auf dem Londoner Stück dermaßen verändert, daß sie kaum wiederzuerkennen ist. Sie wurde viel einfacher und abermals viel flauer. Sie erscheint nun nicht mehr so eckig und launisch, hat nichts mehr von der Altertümlichkeit an sich, die bei dem andern Bilde auffallen mag, aber es ist auch alle Stofflichkeit verloren gegangen und außerdem jene — vielleicht etwas preziöse —, aber doch so köstliche Delikatesse, die die Pariser Variante auszeichnet.

Endlich ist noch die Art zu beachten, wie bei beiden Bildern das Gewand der Madonna auf den Boden fällt. Bei dem Pariser breitet es sich in jenen langen Sternfalten auf der Erde aus, die im 15. Jahrhundert die typische Regel sind, und zwar nimmt diese Partie, wie das eben damals üblich war, ziemlich viel Platz ein. Sie dient dazu, das trotz aller Üppigkeit so reizende Figürchen der Madonna gewissermaßen zu stützen, und die außerordentliche Grazie der feinen Bewegung des geschmeidigen Körpers kommt durch den Gegensatz erst recht glücklich zur Geltung. Auf der englischen Replik dagegen wird das Gewand unter dem Knie scharf eingezogen, so daß der Körperbau auch an dieser Stelle kräftig betont wird; dann aber fallen die Falten in gleichgültiger stumpfer Anordnung zu Boden.

Das Bild im Louvre weicht auch in der Behandlung der Köpfe stark von dem der National-Galerie ab, und zwar in dem Sinn, daß sie alle etwas Jugendliches, Sinnenfrohes haben und trotz eines gewissen Reichtums der Formen so scharf markiert sind, wie das Quattrocento eben jugendliche Gestalten zu bilden liebte. Allgemein gültige Typik hat das Quattrocento nicht geliebt, und so sind auch hier die Figuren sehr individuell gefaßt, was sich besonders deutlich

in dem wundervoll pikanten Antlitz des Engels ausspricht. Auf dem Londoner Bilde dagegen herrscht diese frische Unmittelbarkeit der Stimmung nicht, und ebenso sind die Formen lange nicht so individuell herausgearbeitet. Statt des klaren, heiteren Selbstbewußtseins und statt der reizenden Freude am Augenblick, die das Pariser Bild uns so lieb macht, herrscht ein träumerisches Wesen, das im direkten Gegensatz zu der Jugendlichkeit des anderen Bildes steht und das eben der Stimmung der eigentlichen Renaissance entspricht.

In voller Übereinstimmung mit dieser Richtung auf das Allgemeine erscheinen nun auch im englischen Bilde alle Formen mehr typisch und rund: mit einem Wort, in dem Londoner Bild waltet bereits der Geist jener Epoche, die unmittelbar auf Leonardo gefolgt ist, und so ist es zuverlässig als ein Werk der Renaissance selbst zu betrachten, in deren Stil die Quattrocento-Komposition von einem Mann übersetzt wurde, der bereits durchaus auf dem Boden dieser neuen Kunst stand. Leonardo kann dieser Mann nicht gewesen sein; denn auch seine reifsten Schöpfungen, wie die bereits im 16. Jahrhundert entstandene Anghiarischlacht und das Porträt der Mona Lisa zeigen den schon alternden Meister noch immer als treuen Anhänger des Quattrocento. Es ist schlechterdings unmöglich, anzunehmen, daß er sich in seinen letzten Lebensjahren noch so konsequent in den neuen Stil eingefühlt habe, um seine Komposition so von Grund aus umzugestalten und zu verderben.

Wir kennen ja mehrere solcher Fälle in der Kunstgeschichte, wo große Meister in langer Lebensdauer der allgemeinen Kunstentwicklung folgend, im Alter einen ganz anderen Stil vertraten als in der Jugendzeit. Das markanteste Beispiel mag Tizian sein, dessen letzter Stil in allen Beziehungen einen direkten Gegensatz zu seinem früheren bildet. Aber bei all diesen Meistern sehen wir die Entwicklung sich logisch und langsam vollziehen, und es bedeutet die spätere Stufe stets eine wesentliche Verbesserung. Das ist sogar bei Dürer der Fall, obwohl doch gerade seine letzten Arbeiten in mancher Hinsicht an frischer Unmittelbarkeit den früheren nachstehen und darum manchem heute nicht mehr so lieb sind. Und bei ihnen allen zeigt sich auch immer wieder, daß sie, wenn sie in der

Spätzeit ein Sujet wieder aufnehmen, das sie in der Jugend schon behandelt hatten, das Ganze prinzipiell umändern. Sie begnügen sich nicht damit, das Wesentliche beizubehalten und im einzelnen dann Verbesserungen anzubringen. Das wäre ihnen zu mühe- und wohl auch zu widerspruchsvoll. Sie schaffen das Bild eben neu. Darin liegt ja das Bedenkliche an der Londoner Madonna in der Felsengrotte, daß ein fühlbarer, ärgerlicher Kontrast zwischen der im Geiste des Quattrocento angelegten Hauptkomposition und den im Sinne der Renaissance gemachten Veränderungen besteht.

Dazu kommt noch ein weiteres Moment. Selbst wenn das Londoner Bild nicht so sehr von dem Pariser abwiche, könnte es doch nicht als ein Original von Leonardos Hand gelten. Es steht an Qualität der Ausführung nicht nur weit unter dem Pariser, sondern überhaupt unter allen eigenhändigen Arbeiten des großen Meisters. Vor allem aber ist es so hart und derb in der Malweise, daß jenes Problem, dem Leonardo doch die Hauptaufmerksamkeit geschenkt hat, das feine Helldunkel und die reichste Modellierung der Formen im Spiel des Lichtes und der Schatten überhaupt ausgeschaltet ist. Gerade in der späten Zeit würde Leonardo nicht auf die Durchführung jener malerischen Gesetze verzichtet haben, an die er so lange Jahre der intensivsten Studien gewendet hat.

DAS ABENDMAHL DES DIRK BOUTS UND SEINES SOHNES AELBRECHT

Im Jahre 1464 verpflichtete sich Dirk Bouts, der Stadtmaler von Löwen, einen Altar zu malen, der dort in der Peterskirche aufgestellt wurde und dessen Mittelstück die Darstellung des heiligen Abendmahls enthielt. Die Schlußquittung für das Honorar stammt von 1467, und so ist das Werk offenbar damals schon fertig gewesen. Dirk Bouts selbst hat noch bis 1475 gelebt. Er hinterließ mehrere Kinder, unter denen zwei Söhne waren, die dem Berufe des Vaters folgten. Der eine von ihnen hieß Aelbrecht und wird heute mit gutem, wenn auch nicht völlig ausreichendem Grund für den Urheber einer Darstellung des Abendmahls gehalten, die sich jetzt in der Brüsseler Galerie befindet. Das Gemälde hat so viel Ähnlichkeit mit dem erwähnten des Dirk Bouts, daß es bis vor kurzem dem Vater selbst zugeschrieben wurde. Diese unhaltbare Zuschreibung hat nun einen weiteren Irrtum zur Folge gehabt, indem Eugène Müntz das später entstandene Abendmahl zum Ausgangspunkt einer Untersuchung über das Eindringen der italienischen Kunstformen in die altniederländische Malerei machte. Das Brüsseler Bild zeigt nämlich ausgesprochene Renaissanceformen, und da der französische Forscher der Anschauung folgte, daß der 1475 gestorbene Bouts der Urheber sei, so setzte er die ersten Spuren italienischer Einwirkung auf die flämische Malerei vor dieses Jahr.

Seitdem man aber erkannt hat, daß das Brüsseler Bild nicht vom Vater Bouts herrührt, ist auch die ganze Hypothese von Eugène Müntz gefallen. Dirk Bouts ist ein rein gotischer Künstler, in dessen Werk nirgendwo ein Einfluß von Süden her zu beobachten ist. Weil nun aber das Löwener Abendmahl doch mit der Frage über das Eindringen italienischer Kunst in die nordische Malerei ver-

knüpft wurde, so sei es im folgenden mit dem Gemälde des Aelbrecht Bouts, wo sich die italienischen Ornamente bereits finden, verglichen.

Dirk Bouts ist aus Haarlem nach Löwen eingewandert, und zwar ist er als fertiger Künstler in seine neue Heimat gekommen. Er vertritt auch in Belgien den Stil der holländischen Malerei des 15. Jahrhunderts.

So trägt sein Abendmahl zunächst in den knochigen Gesichtern und den steifen, allzu ruhigen Gestalten durchaus den Charakter holländischer Kunst. Das spricht sich vor allem in der intimen Stimmung des Bildes aus, die von einer hohen, imposanten Ruhe und dabei doch beinahe rührenden, edlen Einfalt ist. Diese stimmungsvolle Schlichtheit der Empfindung nicht nur, sondern auch der Anordnung hat der Nachahmer zerstört. Er weicht schon im Format auf eine ganz bezeichnende, allerdings durchaus im Sinn der späteren Zeit liegende Weise von dem des Originals ab. Während auf dem Löwener Bild die Szene in einem mit der flachen, gotischen Balkendecke abgeschlossenen Raume vor sich geht und das Format des Bildes ein ziemlich niedriges Rechteck ist, so hat dann Aelbrecht Bouts den Raum zunächst einmal nicht mehr im Viereck angeordnet, sondern wölbt ihn oben ziemlich hoch aus und wählt für den oberen Abschluß jene unruhigen, hochansteigenden Kurven, die im Anfang des 16. Jahrhunderts so beliebt waren. Durch diesen Unterschied, der sich natürlich auch in der Einrahmung ausspricht, kommt schon rein äußerlich jener Zug nach größerer Lebhaftigkeit zum Ausdruck, der den Stil des frühen 16. von dem des 15. Jahrhunderts scharf trennt. In der Anordnung der Figuren kommt ein ähnliches Moment zur Geltung. Dirk Bouts hat sich noch bei der Komposition des Abendmahls ganz streng an die Vorschriften der Mysterienbühne gehalten. Er teilt die Gesellschaft scharf nach den vier Seiten des Tisches, so daß für den ersten Blick schon klar wird, wieviel Personen an jeder Seite sitzen, und zwar sollten das an der Rückseite fünf, rechts und links je drei und vorne zwei Personen sein. Diese klare Einteilung hat der spätere Künstler verwischt, weil sie für seinen Geschmack wohl nicht nur zu ruhig, sondern auch etwas

hart wirkte. Er ordnet die Gestalten beinahe ringförmig um den Tisch, so daß die Gruppen nicht mehr voneinander geschieden sind, und dadurch ein lebendiger Fluß der Bewegung entsteht. Einige der Apostel knüpfen sogar ein Gespräch miteinander an, und so ist die schweigende, diskrete Ruhe des Originals nicht nur in der Führung der Komposition, sondern auch in der Haltung der Personen unterbrochen.

Die Behandlung des Tisches ist überhaupt bei den zwei Bildern grundverschieden. Bei Dirk Bouts ist er nach jenem Hauptgesetz der klassischen altniederländischen Malerei dargestellt, das vorschrieb, jede Figur und jeden Gegenstand tunlichst zu isolieren. Obwohl so viele Personen an dem Tische sitzen, ist er durchaus frei und in allen seinen Linien sichtbar hingestellt. Christus und die Apostel sind so weit von ihm weggerückt, daß er als ein selbständiges, gesondert behandeltes Ganze dasteht. Dadurch aber, daß die heiligen Männer nicht hart an ihm sitzen, kommt in die Anordnung etwas Feierliches und Hierarchisches, das noch dadurch vermehrt wird, daß jeder einzelne sich gewissermaßen in sich selbst zurückzieht und Christi Worte in ernster Überlegung auf sich wirken läßt.

Aelbrecht Bouts dagegen rückt die Personen nicht nur enger aneinander, um eine große, geschlossene Hauptlinie zu erhalten, sondern er läßt sie auch näher an den Tisch heranrücken, so daß in dieser Hinsicht eine größere Zwanglosigkeit entsteht, die gut zu seinem Bestreben paßt, die strenge Altertümlichkeit des Originals durch größere Lebhaftigkeit und freiere Bewegung zu ersetzen. Allerdings wird nun die Umrißlinie des Tisches vielfach verdeckt. Das liegt aber im Sinne der neueren Zeit, deren Streben nach Totalwirkung es nicht dulden konnte, daß das breite, umfangreiche Gerät so selbständig behandelt werde, wie es eben bei dem älteren Bouts geschehen war.

Die Umarbeitung ist höchst konsequent vollzogen worden. Wenn bei dem Brüsseler Bild, um eine lebhaftere Unterhaltung zu erreichen, die Personen sich so nah und behaglich zusammensetzen, so ist es ganz natürlich, daß der Wirt und die Dienerschaft, die auf dem Original fromm und schüchtern im Hintergrunde stehen,

nun zutraulich näher treten. Dieser Umstand mag, zum Teil wenigstens, auch mit der veränderten Raumbehandlung zu erklären sein. Das Original zeichnet sich nämlich durch eine Perspektive aus, die zwar im Sinne der gotischen Malerei noch recht ungelenk ist, aber trotzdem merkwürdig reich und fein gegliedert scheint. Der Künstler hat mit offenbarer Vorliebe alle Wände wiederholt durchbrochen und gibt durch Fenster, Türen und Säulenhallen sehr mannigfaltige Ausblicke auf die Landschaft und die dem Speisesaal zunächst liegenden Räume. Eine solch reiche Gliederung entsprach recht wohl dem gotischen Stil, der die langen, ebenen Flächen nicht geliebt hat, dagegen konnte sie dem Geschmack der Renaissance nicht zusagen, die trotz ihrer größeren Freude an Zierformen und an dramatisch reichem Leben doch in der Behandlung der Flächen nach Einfachheit und Geschlossenheit strebte. Darum hat der jüngere Meister, obwohl er doch mit so vieler Pietät die Elemente der Originalkomposition beibehielt, sie trotzdem von Grund aus umgestaltet. Die zwei durch einen breiten Pfeiler getrennten Fenster der linken Seite zieht er zu einem einzigen zusammen und erzielt damit eine wesentlich einheitlicher gehaltene Fläche. Auf der Rückwand kassiert er sowohl das kleine Schubfenster links von dem Kamin wie auch die hohe, gotische Türe, die rechts hinaus in die Landschaft führt. Um aber nicht die Wand gar zu kahl zu machen, erweitert er den Kamin sowohl nach rechts und links, sowie auch nach oben. An der Art, wie der Kamin bei beiden Künstlern aufgefaßt ist, zeigt sich nun so ganz deutlich der Unterschied zwischen der Gotik und Renaissance, daß es sich wohl verlohnt, näher darauf einzugehen.

Dirk Bouts gehört durch seine frühe Geburt noch der klassischen, archaischen Epoche des 15. Jahrhunderts an: d. h., wenn er einerseits auch die gotische Vorliebe für die geknickte Linie zeigt, so ist er als ein Vertreter des älteren Stiles vom Quattrocento doch ein Freund der Sparsamkeit der Mittel. Dementsprechend baut er den Kamin im Hintergrund des Speisesaales in schlanken, edlen Verhältnissen auf und gewährt dem Detail keinen großen Raum. Er hat es vorgezogen, sowohl den Kamin etwas kleiner zu bilden,

wie auch die Rückwand durch schmale Fenster- und Türöffnungen zu unterbrechen und hat dadurch im Hintergrund wohl ein amüsantes Vielerlei erreicht, aber schließlich doch keine allzu bunte, unruhige Wirkung aufkommen lassen. Das ist alles aus einer einheitlichen Auffassung heraus entstanden, die etwas Naives, Primitives an sich hat. Der Stil des beginnenden 16. Jahrhunderts aber war nicht so einheitlich. Ganz entgegengesetzte Interessen kreuzen sich, und so sehen wir, daß der Sohn des Dirk Bouts einerseits im Sinne der neuen Zeit nach großen Flächen strebte, aber doch auch der Freude der Renaissance am Ornamentalen und Dekorativen Rechnung trug. Er kann nicht nur den schmalen Kamin seiner Vorlage nicht mehr brauchen, sondern er muß die breite von ihm gewählte Masse auch reich gliedern. Die seitlichen Partien des Kamins werden mit Statuetten nackter Männer ausgestattet. Der obere Abschluß wird außerordentlich reich mit lauter Motiven der Renaissance versehen, Putten und Laubwerk umrahmen ein Medaillon, das die Enthauptung eines Heiligen schildert, und ganz oben steht noch die Figur des Moses mit den Gesetzestafeln. Ebenso ersetzt er das einfache, schlanke Kapitäl, das rechts die Pfeiler zwischen den zwei in den Nebenraum führenden Bogen schmückt, durch eines, wo sich Putten lustig tummeln dürfen. Die Fläche des breiten Tisches, der bei Dirk Bouts in voller Ansicht dasteht und ein zwar herrlich gemaltes, aber sparsam verteiltes Stilleben von Gläsern, Messern und Broten zeigt, wird in der Mittelpartie viel reicher mit solchen Geräten bedeckt, so daß statt der klaren Ordnung des Vorbildes eine Art von undeutlicher Verwirrung herrscht; die fein aufgenommenen Faltenzüge des herabhängenden Teiles vom Tischtuch, die auf dem Original so edel wirken, werden in gesuchter Zufälligkeit recht unordentlich hingeworfen.

Ganz charakteristisch aber ist die Umwandlung des Fußbodens. Bei Dirk Bouts wird das Muster des Fliesenbelags in der Mitte durchgeschnitten, wie das die alte auch in solchen Details nach Natürlichkeit strebende Zeit liebte; aber Aelbrecht Bouts läßt es gerade da abschneiden, wo eine neue Lage kommen sollte. Er erhält dadurch eine Art von rahmenartigen Abschlusses und sucht so das

Bild in sich abzuschließen, wie das die Renaissance liebte. Aber er tut nicht nur das, sondern folgt auch noch dem anderen Zug der Zeit, der zugleich auf große Flächen und stärkere Detailwirkung ausging. Statt des aus kleinen Stücken bestehenden Musters wählt er hier für die Mitte jedes Quadrates, ein großes breites Oktogon, das einerseits sehr stark als Masse in die Augen auffällt, andrerseits durch die vielen Ecken eine gewisse Lebhaftigkeit in die Zeichnung bringt.

Diese Freude an gesteigerter Lebendigkeit spricht sich nun auch ganz deutlich in den Figuren aus. Die Intimität des Dirk Bouts hat einer aufgeregten Stimmung Platz gemacht. Die Apostel denken nicht mehr jeder für sich über Christi erschütternde Worte nach, sondern sie sprechen in einer aufgeregten Diskussion über das, was sie soeben gehört haben. Das äußert sich nun auch in einem sehr bemerkenswerten Zug. Obschon Dirk Bouts besonders stark in dem Bilden von ungewöhnlich ausdrucksvollen Händen gewesen ist und sie auch auf dem Abendmahl mit jener Meisterschaft gemalt hat, für die er berühmt ist, so hat er sie doch sehr diskret behandelt. Die Bewegungen der Hände wirken gar leicht unruhig und stören nirgends so sehr wie in einem Bild, das auf Feierlichkeit und Intimität gestellt ist. Darum läßt er sie hier nicht mehr mitsprechen, als unbedingt nötig ist. Von mehreren Gestalten sieht man überhaupt keine Hände oder nur eine. Sein Sohn treibt dagegen einen recht großen Aufwand mit ihnen. und ohne daß er sie auch nur annähernd so gut gebildet hätte wie sein Vater, läßt er sie doch im vollen Sinne viel mehr zu Worte kommen.

Für die große Ruhe, die eine der Haupteigenschaften des Löwener Bildes ist, mag nun als charakteristisch auch die Raumbehandlung gelten. Dirk Bouts hat viel Wert darauf gelegt, daß trotz der gotisch-koketten Ausblicke nach rechts und links, doch das Wesen des geschlossenen Raumes, in dem die stille Feier vor sich geht, dem Beschauer auf den ersten Blick klar werde. Mit besonderem Nachdruck nimmt er auch nach archaischer Weise die Saaldecke in das Bild mit auf. Der Sohn dagegen gehörte jener Richtung an, die gern die freie Bildfläche darstellte, und verzichtet auf die Behandlung des Raumproblems fast ganz. Er will nicht wie

Dirk Bouts zeigen, in welcher räumlichen Situation und in welcher Umgebung die heiligen Männer das erste Abendmahl begehen. Hier interessiert nur die Erzählung. So läßt er nicht nur die Decke weg, die zu dem von ihm gewählten Format ohnehin nicht gut gepaßt hätte, sondern verzichtet auch im übrigen auf die reizenden perspektivischen Kunststücke, die sein Vater gebracht hatte. Wie verhältnismäßig flach er den Raum behandelt hat, zeigt sich auch darin, daß er den Kronleuchter nicht mehr unterbringen konnte, der bei dem Löwener Bilde an der Decke hängt. Aber trotzdem — und das ist sehr wichtig — kann man leicht beobachten, daß er in einer Zeit lebte, die bereits einen viel mehr entwickelten Raumsinn besaß. Die Gestalten sind doch besser zusammengehalten als auf dem Werke seines Vaters. Das Isolierte kennt der späte Stil nicht mehr. Die Figuren stehen nicht mehr so verstreut herum. Das ist ein unleugbarer Fortschritt zu Leichtigkeit und zusammenfassender Kraft. Bei alledem fehlt aber der Komposition die künstlerische Hoheit und auch der Reiz des Vorbildes. Das kann man besonders an der beinahe plumpen Art beobachten, wie Aelbrecht die Durchsicht aus dem Fenster auf die Straße behandelt. Auf dem Löwener Altar sieht man in eine fast poetische Ferne, während auf dem Brüsseler die Aussicht in aufdringlicher und nüchterner Deutlichkeit gegeben ist.

DIE MADONNA DES KANONIKUS PALA IN BRÜGGE UND IHRE KOPIE IN DER ANTWERPENER GALERIE

Der Vergleich zwischen der Madonna des Bürgermeisters Meyer in Darmstadt mit der nach ihr im 17. Jahrhundert gemalten Kopie weist so weitgehende Verschiedenheiten auf, daß durch sie fast der ganze Unterschied zwischen der Spätgotik und dem Barock demonstriert werden kann. Da die beiden Werke zeitlich so weit getrennt sind, kann das auch nicht wundernehmen. Anders wird der Fall liegen, wenn Kopie und Original miteinander verglichen werden, die beide wenigstens annähernd derselben Stilperiode angehören. Da werden die Abweichungen so offenkundig nicht sein können, aber sie müssen sich schließlich doch auch finden, weil es schon aus technischen Gründen nicht möglich ist, eine Kopie anzufertigen, die der Vorlage durchaus in allen Teilen getreu entspricht. Das soll im folgenden dargetan werden.

Die Galerie der Brügger Akademie besitzt eine ziemlich umfangreiche Tafel, die 1436 von Jan van Eyck für die Donatians-Kirche in Brügge gemalt wurde. Wie sie heute für eines der besten Werke der gesamten Malerei gilt, so ist sie auch in alten Zeiten schon sehr berühmt gewesen und ist darum häufig kopiert worden. Die beste Kopie nach ihr befindet sich im Besitz der Antwerpener Galerie. Sie ist gegen 1500 gemalt worden und ist für den ersten Anblick so außerordentlich treu, daß sie sogar lange Zeit für eine eigenhändige Wiederholung des Künstlers selbst galt. Später wurde die Kopie als das Werk eines Nachahmers erkannt; Weale hat als ihren Autor den als Miniaturisten bekannten Brügger Maler Horenbout vorgeschlagen. Ob nun diese Behauptung richtig ist oder nicht, so gibt sie jedenfalls die Zeit gut an, in der die Kopie gemacht wurde.

Um das Jahr 1500 hat sich zwar in den Niederlanden ein neuer Stil vorbereitet, der die Kunstlehre des 15. Jahrhunderts außer Geltung brachte, abei trotzdem war damals nicht nur die alte Tradition noch lebendig, sondern es gab sogar eine Richtung unter den Künstlern und im Publikum, die mit Absicht den alten Stil des 15. Jahrhunderts pflegte und nicht aussterben lassen wollte. Ihr mag es zu danken sein, daß die Antwerpener Kopie nach der Brügger Pala-Madonna gemacht wurde.

Der Vergleich zwischen Original und Kopie lehrt nun in überaus instruktiver Weise, daß der Kopist, trotzdem er der Auffassung des 15. Jahrhunderts noch sehr nahe stand und mit einer gewissen Selbstverleugnung gearbeitet hat, nicht imstande gewesen ist, eine wirklich treue Reproduktion zu schaffen, und daß er in einer nicht geringen Anzahl von kaum bemerkbaren Veränderungen bereits Konzessionen an die neue Auffassung der Kunst des 16. Jahrhunderts machte.

Zunächst sei eine Verschiedenheit erwähnt, die nur ein gewissermaßen archäologisches Interesse hat und die mit der uns hier beschäftigenden Frage nicht in Zusammenhang steht. Das Original zeigt auf dem Schoße der Madonna das nackte Christuskind, das durch ein Schamtuch für prüde Augen annehmbar gemacht worden ist. Dieses sehr hart und grob gefältelte Tuch verrät sich schon durch seine kalte, grelle Farbe als spätere Zutat und es weicht außerdem von der edel drapierten, weißen Leinwand unter dem Leibe des Christuskindes so sehr ab, daß es nicht von Jan van Eyck herrühren kann. In der Tat zeigt die Antwerpener Kopie ebenso, wie eine in der Northbrook-Galerie befindliche Teilwiederholung das Kind ohne das Schamtuch. So mag vielleicht für eine genauere Untersuchung des nicht ganz tadellos erhaltenen Originals die Kopie recht schätzenswerte Anhaltspunkte geben. Doch soll hiervon nicht weiter die Rede sein, sondern von den mehr oder weniger eigenwilligen Abänderungen, die der Kopist sich an Eycks Komposition erlaubt hat.

Wenn man die beiden Gemälde nicht ganz scharf miteinander vergleicht, so wird man kaum eine Abweichung zwischen ihnen spüren. Die Antwerpener Replik kann dem Beschauer anfänglich als das Muster einer absolut treuen und wohlverstandenen Kopie

gelten und sie ist in der Tat unter allen alten Kopien nach Werken des Jan van Eyck die weitaus beste und zuverlässigste. Bei näherer Prüfung aber zeigt sich, daß kaum eine Partie des Originals unverändert gelassen ist, und daß sich auch im allgemeinen Anblick sehr weitgehende Verschiedenheiten finden.

Für unsere Zwecke ist es im vorliegenden Falle besser, wenn wir zunächst eine Reihe der Veränderungen des Details feststellen und dann erst den Eindruck der beiden Gemälde im großen Ganzen miteinander vergleichen. So großartig sich Jan van Eyck in dem Kopf des Kanonikus Pala als Porträtist ersten Ranges erwiesen hat, so ist seine Kunst in der Nachbildung des Beiwerks bei der Stifterfigur nicht weniger bewundernswert. Hier ist nun auffallend, daß der Kopist den von den Händen herabhängenden Umschlag des Gebetbuches wohl nachgebildet, dagegen das Futteral der Augengläser unterhalb dieses Umschlages weggelassen hat. Der Grund hierfür wird ersichtlich, wenn man die Falten des Chorrockes bei dieser Partie näher prüft. Während sie auf dem Original ein wenig knitterig und zufällig angeordnet scheinen, sind sie auf der Kopie regelrecht parallel gezogen und erinnern mehr an die Draperie einer phidiasischen Statue, als an eine sorgfältige gotische Gewandstudie im Stile des van Eyck. In diese ruhige Ordnung paßten die reichen Details, die Eyck gegeben hat, nicht. Darum ließ der Kopist wohl das Futteral weg. Er hat auch sonst sich derartige Verkürzungen zuschulden kommen lassen: so vor allem bei dem großen Vortragskreuz in den Händen des heiligen Donatian. Bei Eyck steht der Kreuzesschaft mit reich ziseliertem Fuß auf dem Boden auf, während der Kopist den Fuß glatt bildet und die minutiöse Kleinarbeit des Goldschmiedes zugunsten einer einfacheren Wirkung ganz unbesorgt unterschlägt. Desgleichen hat er die Faltengruppe des auf dem Boden altertümlich und hart aufstehenden Brokatgewandes beim heiligen Donatian offenbar bewußt abgeändert und sie in einen langen, weichen Fluß gebracht. Bei dieser Gelegenheit hat er sich dann auch eine weitere Abänderung erlaubt, indem er das Ornat des Bischofs bis in die äußerste Ecke des Bildes reichen läßt. Er glaubte offenbar dadurch den trotz aller Großartigeit herben Eindruck

der bischöflichen Erscheinung zu mildern. Dabei gelang es ihm wieder, einiges Detail wegzulassen, indem er durch den Brokat die Steinfliesen verdeckte, die auf dem Original in der linken Ecke sichtbar werden.

Ähnliches ist bei dem Gewande der Madonna der Fall. Während auf dem Original der Mantel in breiten, aber doch gotisch geknitterten Faltenzügen über den Schoß der heiligen Jungfrau fällt, hat der Kopist die Querfalten nach Möglichkeit ausgelassen und dadurch glatte, freie Bahnen erzielt, die vielleicht etwas gefälliger aussehen, aber von jener leeren Ebenmäßigkeit sind, die eine bestimmte Richtung der beginnenden nordischen Renaissance kennzeichnet. Es mag im Sinn desselben Stiles liegen, wenn auf der Kopie die Gewandpartie unter dem Arm der Madonna bedeutend schärfer eingeschnitten ist als im Original: Jan van Eyck hat eben als gotischer Künstler, trotzdem er überall den größten Bedacht auf organischen Aufbau nimmt, sich nicht darum bekümmert, unter dem weiten, bauschigen Gewande die einzelnen Körperformen scharf zu markieren. Die neuere Zeit hingegen hat bereits um das Jahr 1500 herum derartig drapierte Kleider für ausdruckslos empfunden und mit vollem Bedacht danach gestrebt, die Körperformen auch durch die Gewandung anzudeuten. Wie sehr der Kopist in den Anschauungen seiner Zeit befangen war, zeigt sich vielleicht am deutlichsten bei einem scheinbar doch ganz geringfügigen Detail. Auf den Seitenwangen des Thrones der Madonna hat Eyck zwei Szenen aus der damals so gern dargestellten Geschichte Simsons angebracht. Es ist nun interessant, zu beobachten, daß der Künstler in seiner herben Naturalistik hier die Haare der Menschen und die Mähne des Löwen recht verwirrt herabhängen ließ. Auf der Kopie dagegen erscheinen diese Partien sorgfältig geordnet und zierlich gekämmt, so daß der archaische Charakter ganz verloren geht.

Wenn bisher die Abweichungen dadurch erklärt werden konnten, daß der Kopist, mehr oder weniger unbewußt, Eycks Schöpfung nach den Anschauungen des 16. Jahrhunderts umänderte oder vielleicht gar zu korrigieren dachte, so ist ein plausibler Grund für die Art, wie er die rechte Seite vom Chorrock des Kanonikus abänderte, nicht

zu finden. Wir stehen hier gewissermaßen vor einem Rätsel; denn der Kopist, der sich sonst so treu an das Original gehalten hat und sich grundlos nicht von seiner Vorlage entfernte, hat diese Partie beinahe ganz neu geschaffen und in ihrer Wirkung gründlich verdorben.

Wir haben bis jetzt mit Absicht nur von Veränderungen gesprochen, die das Detail betreffen, um zunächst einmal festzustellen, daß die Kopie keineswegs so treu ist, wie sie auf den ersten Blick aussieht. Es wird sich dann um so leichter erweisen lassen, daß sie auch in der Gesamterscheinung den Stil einer wesentlich späteren Zeit vertritt.

Der Hauptunterschied liegt in dieser Hinsicht in der Behandlung des Raumes. Ein so herrliches Meisterwerk die Madonna des Kanonikus Pala auch ist, so weist sie doch in der Perspektive Schwächen auf, die in den Kunstanschauungen der frühen Zeit begründet sind, der Jan van Eyck angehörte. Es ist dem Künstler weder gelungen, einen überzeugenden Totaleindruck vom Raum zu geben, noch hat er die einzelnen Figuren so gegen- und nebeneinander zu stellen gewußt, daß die räumlichen Distanzverhältnisse klar werden. Die Macht seiner außerordentlich drastisch und richtig arbeitenden Formensprache wirkt zwar so frappierend, daß man der räumlichen Unklarheit sich nicht sogleich bewußt wird; aber die Tatsache besteht eben doch, daß es schwer hält, festzustellen, wie sich die Ebene, in der der Kanonikus sich befindet, zu denen verhält, in denen die Madonna thront und der heilige Georg steht. Bei der Antwerpener Kopie dagegen ist das Raumverhältnis bei weitem klarer angegeben. Die Personen ordnen sich alle der Architektonik des Bildes bedeutend wirkungsvoller ein, und es entsteht dadurch der Eindruck, daß es im allgemeinen richtiger angelegt sei, als das Original. Mit dieser stärkeren und einheitlicheren Betonung des Raumes hängt es nun auch zusammen, daß auf der Kopie die Figuren viel runder erscheinen. Die Formensprache ist ebenfalls wieder in den Stil des 16. Jahrhunderts übersetzt. Das sieht man am deutlichsten an den Händen. Auf dem Original sind diese alle zwar altertümlich und etwas befangen, aber wundervoll in der Modellierung und unübertrefflich in der Durchbildung. Dagegen wird aus der schmalen, festen Hand

des heiligen Georg beim Kopisten eine breite, ausdruckslose Masse, die Hände der Madonna verlieren ihre Feinheit und denen des Kanonikus Pala, die eine der herrlichsten Partien des Originals sind, wird alle Kraft und Glaubwürdigkeit genommen. Auch beim Kopf des Stifters bemerkt man deutlich, daß der Kopist nicht mehr recht mit den alten Formen fertig wurde. Das Haupt des schweren Mannes erscheint an sich runder, als im Original, trotzdem fehlt die geschlossene Wirkung, und es scheint vor den Blicken des Beschauers zu zerfließen. Interessant ist besonders die Beobachtung, daß bei der Kopie ein Fehler in der Bildung der Augen korrigiert ist. Auf dem Original ist jedes der Augen für sich ein vollkommenes Meisterwerk, und man darf getrost sagen, daß bessere Augen nie gemalt worden sind. Aber sie gehen nicht gut zusammen, und es ist unmöglich, für sie eine gemeinsame Richtungsachse zu finden. Sie schielen nicht, aber sie sitzen doch nicht richtig im Kopf. Der Kopist hat diese altertümliche Schwäche bemerkt und korrigiert. Übrigens sind alle Köpfe des Antwerpener Bildes von einer geistigen Minderwertigkeit, daß man die hohe Bedeutung des Ausdrucks auf dem Original in ihnen gar nicht wieder erkennt. Sie sind nicht nur runder geworden, wie ja alle anderen Körperteile, sondern auch plumper. Vor allem hat die Madonna verloren. An Stelle der jungen, flämisch-üppigen Frau des Originals tritt ein mürrisches, hölzernes Wesen, das jeden Reizes bar ist.

Am Haupte der Madonna kann man nun am leichtesten einen wesentlichen Unterschied zwischen beiden Gemälden beobachten. Auf dem Original fällt das Haar in fein schimmernden, seidenweichen Ringeln herunter; bei der Kopie dagegen sind die Strähnen steif und fest, und statt daß ein feiner Schimmer über der ganzen Haarmasse liegt, sind die Kämme der einzelnen Wellen scharf beleuchtet. Die Haare bekommen dadurch etwas Bronzemäßiges, das dem Stil des beginnenden 16. Jahrhunderts entspricht.

Diese scharfe Beleuchtung ist nun nicht allein bei dem Haare der Madonna, sondern durchgehends zu finden. Der Kopist hat die Lichter überall viel stärker aufgesetzt und dadurch den ganzen malerischen Charakter des Bildes wesentlich und unvorteilhaft verändert.

Hauptsächlich die Rüstung des heiligen Georg hat darunter zu leiden; aber auch sonst wird fast durchgängig die feine, für Eyck so charakteristische Tönung des Originals dadurch zerrissen. Dieser Forcierung des Lichtes gegenüber erscheint es beinahe lustig, wie der Kopist doch den Lichterkranz in den Händen des heiligen Donatian so schlecht wiedergegeben hat. Eyck wußte mit der ihn kennzeichnenden, lebensvollen Naturwahrheit das Spiel der schmalen Flammen, die im Zuge flackern, äußerst fein und pikant wiederzugeben. Auf der Kopie dagegen erscheinen sie plump und stumpf.

Mit der schärferen Beleuchtung, die besonders den Kanten der Stoffe und der glänzenden Gegenstände entlang geht, hängt nun auch der allgemeine Wandel in der Technik zusammen. Jan van Eyck hat, wie alle Vertreter des eigentlichen archaischen, altniederländischen Stils, eine zwar ausdrucksvolle, aber sehr primitive Behandlung der Einzelheiten. Trotz seines eminenten Blicks für die Bedeutung der Gesamterscheinung löst er die Dinge und Körper in ihre einzelnen Bestandteile auf. Infolgedessen hat er, außer in den Fällen, wo es unvermeidlich ist, den durchlaufenden Fluß der Linien fast nie angewendet. Man sieht z. B. ganz deutlich bei den Butzenscheiben im Hintergrund, wie er die Linie immer wieder absetzt, so daß das Innere der Scheiben gewissermaßen mit einzelnen, breit hingesetzten Punkten modelliert erscheint. So primitiv nun auch diese Technik ist, so hat der Künstler doch durch eine höchst feine Berechnung der Farbenwerte jene berühmte Naturtreue zu erzielen gewußt, die für ihn charakteristisch ist. Bei der Kopie dagegen treffen wir eine ganz andere Behandlung, die den schon etwas akademisch gewordenen Begriffen von sauberer Arbeit entspricht, wie sie sich gegen Ende des 15. Jahrhunderts bereits entwickelt hatten. Der Kopist hat offenbar Eycks Methode, die ja auch vielleicht etwas Starres an sich hat, für allzu wenig geschmeidig empfunden; so änderte er sie nach den späteren Anschauungen von sogenannter schöner Oberfläche der Malerei um und führte die innere Modellierung der Butzenscheiben in ununterbrochenen kreisrunden Linien aus. Auch sonst sehen wir überall deutlich das gleiche Verhältnis zwischen Original und Kopie: vor allem bei dem Vortragskreuz des

heiligen Donatian, bei den vielen Edelsteinen und Perlen, die über die stolzen Prunkgewänder verstreut sind, und bei der Rüstung des heiligen Georg. Jedenfalls ist mit dieser Abänderung auch eine Verbesserung der Technik beabsichtigt gewesen. Es ist aber äußerst interessant zu beobachten, daß der Kopist diese Absicht gründlich verfehlt hat, und daß er mit seiner viel weiter entwickelten Technik doch nicht die gleiche Treue und Anschaulichkeit erreicht hat, die das Original auszeichnet. Besonders deutlich sieht man das wiederum an den Butzenscheiben, die den Hintergrund des Originals so traulich beleben, während gerade diese Partie auf der Kopie kalt und hart erscheint.

Bei der Zeichnung des Teppichs offenbart sich der erwähnte Unterschied der Auffassung in gleicher Weise. Auf dem Original liegt der Teppich wie ein richtiger Perser als warme Farbenerscheinung da, ohne daß dem Muster, das ja sehr charakteristisch gezeichnet ist, eine besonders starke Wirkung verliehen wäre. Auch sind die breiten geometrischen Ornamente verhältnismäßig sparsam angebracht. Das hat dem Kopisten nicht gefallen. Er macht die Zeichnung reicher, läßt sie stärker vortreten, verbindet die einzelnen Muster dem abendländischen Geschmack entsprechend durch breite, sehr aufdringlich geführte Linien. Das Resultat ist aber auch hier wieder nicht nur ein merklicher Verlust an farbiger Schönheit, sondern auch an objektiver Treue. Der Pracht des orientalischen Gewebes ist nur Jan van Eyck gerecht geworden, während man auf der Kopie sie kaum ahnen kann.

In der Hauptsache sind die Verschiedenheiten der zwei Gemälde zunächst auf technischem Gebiete zu suchen. Jan van Eyck gehörte zu den Gründern der altniederländischen Schule und hat im Verein mit seinen Zeitgenossen eine eigene Technik für die im Beginn des 15. Jahrhunderts neu heraufkommende Kunstanschauung des neuzeitlichen Realismus erst suchen und schaffen müssen. Daher kommen jene Altertümlichkeiten seiner Vortragsweise, die uns heute gerade deswegen so sehr auffallen, weil das Ergebnis seiner Kunst fast immer eine scheinbar ewig gültige Wahrheit ist. Am Ende des 15. Jahrhunderts, wo der Urheber der Antwerpener Kopie lebte,

war bereits auch für den eben geschaffenen Stil eine Tradition ausgebildet worden, und es kam eine viel geschmeidigere Technik auf, die sich prinzipiell von der der Schulbegründer unterscheidet. Damit kamen nun aber auch stilistische Unterschiede, wie wir sie im Vergleich der zwei Bilder, mitunter sogar zugunsten der Antwerpener Kopie beobachten konnten. Vor allem wird der Raum bei weitem besser behandelt. Die räumliche Distanz der Personen wird in demselben Augenblick klar, wo die Künstler nicht mehr wie in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts Stück um Stück und Figur um Figur malen mußten, sondern wo sie verstanden, auf das Ganze hinzuarbeiten und geschlossene Gruppen zu bilden. Damit stellte sich nun auch ein weiterer Unterschied ein. Die knappen scharfen Formen der alten Zeit verschwanden. Man strebte nun nach einer ausgeglichenen Schönheit, die nicht mehr realistisch treu, sondern idealisierend lieblich wirken will, uns allerdings meistens recht leblos glatt vorkommt. Daraus ist jene Veränderung in den Formen der Madonna zu erklären, die sogar erst vor wenigen Jahren einen Eyckforscher veranlaßt hat, in dieser Beziehung wenigstens dem Antwerpener Stück den Vorzug zu geben.

Kunstgeschichtlich ist der hier durchgeführte Vergleich von großer Bedeutung. Wir sehen, daß jene Künstler vom Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts, die innerhalb des Verfalles der eigentlich klassischen Kunst der Altniederländer, auf das Beispiel der Schulbegründer zurückgingen, doch unfähig waren, die alte Kunst wieder aufleben zu lassen. Der Stil der nordischen Renaissance nahm unaufhaltsam seinen Weg oder vielmehr seine Wege. Die Kunst entwickelte sich von jetzt ab nicht mehr nach so einfachen Gesetzen wie früher. Die Kräfte, die im 15. Jahrhundert ausgelöst worden waren, verbanden sich mit denen, die im 16. Jahrhundert neu heraufkamen, in mannigfaltigen Kombinationen. Es entstanden verschiedene Strömungen, die teilweise nach ganz verschiedenen Richtungen gingen. Zwei sind besonders wichtig. Die eine, die, wie wir es bei dem Vergleich der Brügger und Antwerpener Palamadonna gesehen haben, nach großzügiger, zusammenfassender Lösung des Form- und Raumproblems strebte, und eine andere, die die neue

Vorliebe für dekorative Linienführung und scharfe Charakteristik des Seelenlebens mit den Ausläufern der alten Detailmalerei verband und so gerade das Gegenteil von jener ersten, das Große zusammenfassenden Richtung schuf und zu einem überladenen Manierismus führte. Diese beiden Arten sollen im nachfolgenden an Vergleichen festgestellt werden.

DER TOD MARIAE IN DER MÜNCHNER PINAKOTHEK UND IM WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM

Im Anfang des 16. Jahrhunderts hat sich in der niederländischen Malerei ein neuer Stil herausgebildet, der in sehr vielen Beziehungen die völlige Zersetzung der eigentlichen altniederländischen Kunst zur Folge hatte. Sein Hauptcharakteristikum ist eine schnell fertige Virtuosität, aus der sich dann jedoch ganz verschiedene, einander entgegengesetzte Eigenschaften ergaben. Auf der einen Seite hat die Routine der Meister des neuen Stiles an die Stelle der so außerordentlich gründlich auf jedes Detail eingehenden Technik der Altniederländer das Streben nach zusammenfassender Formengebung gesetzt. Auf der andern Seite aber hat diese selbe Routine die Künstler veranlaßt, nach möglichst großer Individualisierung zu streben. Wir haben hier den immer wiederkehrenden Charakter der Epigonenkunst, die eine äußerliche Reichhaltigkeit verbindet mit empfindlichem Mangel an starker Gestaltungskraft.

Dieser neue Stil, der die prachtvolle, altniederländische Kunst für eine Zeitlang dem Manierismus entgegengeführt hat, ist ferner auch zu erklären durch zwei Elemente, die der Kunst des beginnenden 16. Jahrhunderts fast in allen Schulen nördlich und südlich der Alpen ihren Charakter gegeben haben: ein mitunter sogar pathetisches Streben nach Lebhaftigkeit verdrängte die beschauliche Ruhe des 15. Jahrhunderts, und vielleicht im Zusammenhang damit tritt die Freude an reicher, dekorativer Behandlung der Bildfläche auf. Besonders im Norden hat die Renaissance eine ausgesprochen große Freude am Ornament, die vielleicht aus gewissen, von der Spätgotik herkommenden Traditionen zu erklären, aber eben doch ein bestimmendes Merkmal des neuen Stiles ist. Sehr oft führt diese Freude

zu einer peinlich wirkenden Überladung der Bildfläche, so daß sich in ihr ein Gegensatz bildet zu einem anderen Streben der Zeit, das beim Kunstwerk auf das große Ganze hinarbeitete.

Der Hauptvertreter dieses manieristischen, an Kontrasten so reichen Stiles ist in der niederländischen Malerei jener interessante Künstler, der nach seinem bedeutendsten Werk der Meister des Todes Mariae genannt wird. Das Bild befindet sich in der Münchener Pinakothek, wohin es aus Köln mit der Sammlung der Brüder Boisserée gelangt ist.

Über die Heimat des Künstlers wissen wir zurzeit gar nichts Positives. Er scheint lange Zeit in Köln tätig gewesen zu sein und wurde darum früher zur Kölner Schule gerechnet. Später erkannte man, daß er viele Beziehungen zur Antwerpener Schule hat, und man machte den Versuch, ihn mit dem Antwerpener Meister Josse van Cleve zu identifizieren. Es wurde aber auch bemerkt, daß sein Stil gewisse Ähnlichkeiten mit dem des Haarlemer Malers Jan van Calcar hat, und so wurde der Meister auch für die holländische Schule in Anspruch genommen. Es ist nun äußerst schwierig, festzustellen, welcher von beiden Schulen er mehr verdankt habe; so ist man denn auf den wohl etwas gar zu bequemen Ausweg verfallen, ihn als Haarlemer Meister hinzustellen, der in Antwerpen tätig gewesen sei. Woher nun auch die Kunst des rätselhaften Meisters stammen mag, so ist doch wenigstens so viel sicher, daß er besser als irgend ein anderer den manieristischen Stil der niederländischen Malerei in der Zeit von 1515—1535 vertritt.

Die Entstehungszeit der Münchner Tafel ist unsicher. Man glaubte sie gegen 1523 setzen zu müssen. Nun gibt es eine Replik des Gemäldes, die sich im Kölner Wallraf-Richartz-Museum befindet und auf dem Rahmen die grob eingeritzte Jahreszahl 1515 trägt. Da der Rahmen, wie auch der Katalog angibt, neu ist, so hat diese Jahreszahl keine besondere Beweiskraft, aber sie war doch immerhin Veranlassung, daß das Kölner Stück für früher als das Münchner gehalten wurde. In neuerer Zeit wurde es sogar für das eigentliche Original genommen. In der Tat verhalten sich aber die beiden Bilder so gegeneinander, daß das Münchner gegen

und zwar wohl vor 1520 entstanden ist, während das Kölner eine spätere, von anderer Hand ausgeführte und in einen anderen Stil übersetzte Wiederholung ist.

Der allgemeine Vergleich zwischen den beiden Bildern fällt zunächst zu gunsten des Münchner Exemplars aus, das wesentlich feiner gearbeitet ist und auch in allen Teilen gleichmäßig gute Ausführung zeigt, während bei dem Kölner Stück die Innenflügel und besonders die Außenflügel recht gering sind.

Der augenfälligste Hauptunterschied betrifft jedoch das Format. Das Mittelstück des Münchner Bildes ist in einem fast quadratischen Rechteck gehalten, dessen Breite nur wenig größer ist, als die Höhe. Dagegen zeigt die Kölner Tafel ein sehr langes und sehr niedriges Rechteck. Es kann nun kein Zweifel sein, daß das mehr quadratische Format die altertümlichere Fassung ist; denn die alte Zeit kannte dermaßen breite Mittelteile von Triptychen nicht, wenn sie auch sonst das Breitbild ab und zu einmal verwendet hat. Auch passen die Flügel des Münchner Bildes, was ihr Format anlangt, entschieden besser zu dem Mittelbild als die Kölner Flügel zu dem ihrigen.

Ein weiterer wichtiger Unterschied betrifft die Raumbehandlung. Die Münchner Tafel ist sehr übersichtlich und klar angeordnet, aber die Figuren sind doch recht eng aneinandergestellt, so daß eine gewisse archaische Gedrängtheit entsteht. Der Urheber der Münchner Komposition stand noch in enger Verbindung mit jener Sitte des alten Stiles, die bei den Bildern hauptsächlich auf die Figuren Rücksicht nahm. An Stelle dieser Gedrängtheit finden wir bei dem Kölner Bild eine auffallende Weiträumigkeit, die sehr fortschrittlichh wirkt. Aber es darf nicht verschwiegen werden, daß die Weiträumigkeit der Kölner Tafel durchaus keinen wohligen Eindruck macht. Es liegt etwas von Ödigkeit in ihr. Das Ganze ist kalt und trotz der vielen Figuren leer. Eine fatale akademische Nüchternheit, wie sie um die Mitte des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden häufig zu beobachten ist, beraubt die Fortschrittlichkeiten der Raumbehandlung ihres künstlerischen Verdienstes.

Diesem Charakter einer gewissen Ödigkeit und Leere entspricht

nun auch die Magerkeit in der Behandlung der Details. Während das Münchner Bild eine starke Überladenheit zeigt, ist das Kölner wesentlich einfacher gehalten. Höchst charakteristisch ist dafür die Behandlung der Türe, die bei beiden Bildern rechts sichtbar wird. Bei dem Münchner ist sie ein stolzer Bau, ein separierter Organismus, der eine gewisse Selbständigkeit beansprucht und im oberen Teile mit Putten, Girlanden, Imperatorenköpfen und den Ornamenten der frühen Renaissance reich geschmückt ist. Bei dem Kölner macht sie sich lange nicht so aufdringlich geltend, ist wesentlich leichter gehalten und zeigt statt des verschlungenen Rankenwerks der Verzierungen über dem Türsturz die sehr regelmäßig, etwas nüchtern konstruierte Muschel der mittleren Renaissance. Dieser selben Türe ist nun bei dem Münchner Bild nach außen eine stolze Vorhalle vorgelagert, über die der Blick auf den freien Stadtplatz mit Gebäuden einer etwas phantastischen Frührenaissance geht. Bei dem Kölner Exemplar aber geht der Blick durch die enge Türe in einen schmalen, spätgotischen Raum, der sehr kahl gehalten ist, wie eben die in die Mitte des 16. Jahrhunderts hinübergeschleppten gotischen Motive behandelt zu werden pflegten.

Die Behandlung der Türe gibt eine höchst interessante Illustration für jenes wichtigste Hauptgesetz der Kunstgeschichte, daß die Entwickelung sich auf dem Wege von Gegensatz zu Gegensatz vollzieht. Die edle Schlichtheit des 15. Jahrhunderts ist abgelöst worden durch die krause Manieriertheit vom Meister des Marientodes, und von da aus ging der Pendel zurück zum anderen Extrem, traf aber doch nicht mehr den gleichen Punkt wie früher. Wir stehen jetzt schon in der Zeit der glatten, kalten und leeren akademischen Korrektheit.

Ein zweites Beispiel möge zeigen, wie groß der Unterschied in der Behandlung des Details bei den zwei Bildern ist. Vor dem Bett Mariae zeigt das Münchner Bild ein kleines Tischchen, auf dem ein offenes Gebetbuch mit lang herabhängendem Futteral und ein großer Rosenkranz mit Quaste und Kreuz liegen. Außerdem steht noch auf ihm ein schwerer Leuchter mit brennender Kerze. Das alles macht einen sehr reichen Eindruck, der noch dadurch verstärkt wird, daß der vor dem Bett kniende Apostel einen breiten

Weihwedel über den Tisch hält. Auf dem Kölner Bild dagegen ist aus dem Tischlein ein wesentlich kleinerer Schemel geworden, dessen Oberfläche durch ein schmales Weihrauchfäßchen und den einfach gestalteten Rosenkranz nur wenig bedeckt wird. Das Arrangement macht hier einen dürftigen Eindruck, wie ihn die ganze altniederländische Kunst nicht kennt. Bemerkenswert ist nun aber auch die Art, wie der Tisch bei den zwei Bildern vor das Bett gestellt ist: auf dem Münchner steht er fast parallel zum Bett, an das er so nahe hingerückt ist, daß er einen Teil davon verdeckt. Bei dem Kölner Stück dagegen steht der zum Schemel verkleinerte Tisch scheinbar zufällig quer vor dem Bett und hilft nicht unwesentlich die Tiefenwirkung zu verstärken, so daß kein Zweifel darüber bestehen kann, daß die Anordnung hier wesentlich freier und fortschrittlicher ist, als auf dem auch in dieser Hinsicht viel mehr altertümlichen Münchner Bild. Bemerkenswert ist, daß die schräge Stellung des Schemels der Kölner Replik bei den Manieristen um 1540 wiederkehrt, z. B. bei Hemessen, der überhaupt viel Verwandtschaft mit dem Urheber der Kölner Replik hat.

Noch ein weiterer Umstand legt Zeugnis dafür ab, daß in der Tat das Kölner Bild einem späteren Stil angehört. Das Himmelbett ist von dem Münchner grundsätzlich verschieden. Der Abschluß besteht aus einer einzigen Reihe von Bögen, von denen Quasten herunterhängen; das sieht sehr einfach aus und steht dadurch in lebhaftem Gegensatz zu der gehäuften Art, wie auf dem Münchner Bild zwei Reihen solcher Bögen mit Quasten übereinanderliegen. Beim Kölner Bild ist der Vorhang rechts in die Höhe gezogen und säuberlich verknotet. Auf diese Weise wird die erwähnte Bogenreihe mit den Quasten in ihrer ganzen Ausdehnung sichtbar und wirkt, da sie ganz hoch oben angebracht ist, gewissermaßen wie eine Einfassung und innere Umrahmung des Bildes selbst. Eine derartig glatte, lange Linie gibt es nirgendswo in der altniederländischen Kunst. Bei dem Münchner Exemplar dagegen ist der Vorhang in fast unordentlicher Weise auf das Dach des Himmelbettes hinaufgeworfen, von dem er auf der anderen Seite ziemlich regellos herabhängt. Dadurch wird ein Teil der Bogenreihe verdeckt, und es

entsteht so, selbst in der Behandlung der Falten, eben jener Eindruck von mannigfaltiger, fast kleinlicher Unruhe und Aufgeregtheit, der durch das ganze Münchner Bild geht und der für die Frührenaissance charakteristisch ist.

Dieser Gegensatz herrscht nun in der Faltengebung durchgehends. Bei dem Bette des Kölner Stückes laufen die Falten der Überdecke der Hauptsache nach in parallelen Zügen; beim Münchner dagegen sind sie kraus und gotisch verknittert, und auch sonst erscheint diese Verschiedenheit der Gewandbehandlung bei den beiden Bildern ganz konsequent durchgeführt. Überall wo auf dem Münchner Exemplar allzu große Fülle der Motive und unruhige Lebhaftigkeit herrscht, zeigt das Kölner Stück ein bewußtes Streben nach Vereinfachung und Beruhigung, und zwar in den Stilformen von der Mitte des 16. Jahrhunderts. Das Münchner Bild steht in seiner manierierten Übertriebenheit in der Mitte zwischen jener idyllischen Beschaulichkeit und Einfachheit, die das Quattrocento kennzeichnet und der platten akademischen Nüchternheit, die gegen 1540 einsetzte und durch den Stil des Kölner Marientodes illustriert wird. Um einem Irrtum vorzubeugen, sei hier aber noch eigens darauf hingewiesen, daß sich schon in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts z. B. bei Memling eine ausgesprochene Vorliebe für Beruhigung geltend macht, wie wir ähnliches auch bei dem Vergleich der zwei Madonnen des Kanonikus Pala beobachtet haben. Aber es besteht doch ein unendlich weiter Unterschied zwischen der gehaltvollen Ruhe dieser Meister aus der Zeit von 1500 und der kahlen Korrektheit derer von der Mitte des 16. Jahrhunderts.

Bisher war man der Anschauung, daß beide Altäre von derselben Hand gemalt seien, und zwar deswegen, weil die Flügel die Porträts derselben Stifter aus der Familie Haquenay mit dem redenden Wappen einer Stute zeigen (mittelfranzösisch haquenée gleich Stute). Aber gerade die Tatsache, daß bei all den großen Verschiedenheiten, die die Altäre trennen, trotzdem die Porträts vollständig übereinstimmen, hätte auf den Schluß führen müssen, daß die beiden Werke im Verhältnis von Kopie zu Original zueinander stehen. Es ist nicht anzunehmen, daß ein Maler vom Range des

Meisters des Marientodes die Porträts der Stifter zweimal so völlig identisch behandelt, und es ist das um so weniger anzunehmen, wenn die beiden Altäre, wie die vorstehende Untersuchung gezeigt hat, im Stile so sehr voneinander verschieden und also zeitlich so weit getrennt sind. Welche der Arbeiten nun das eigentliche Original und welche die Kopie ist, kann zunächst durch eine Prüfung der Qualität leicht nachgewiesen werden. Das Münchner Exemplar ist weitaus schärfer in der Zeichnung, viel feiner durchgebildet im reichen Glanz der Farbe und bedeutend lebendiger im Ausdruck der Gesichter. Ferner sind auch die Außenseiten bei dem Münchner Bild wesentlich besser als auf dem Kölner, wo die Malerei recht gleichgültig und oberflächlich ist.

An sich sind diese Kopien der Porträts sehr gut verstanden, wie das, nachdem sie nur ungefähr zwei Dezennien später gemacht sein können, eigentlich auch ganz notwendig ist. Aber sie weichen doch in manchen Einzelheiten so charakteristisch von dem Original ab, daß es sich wohl verlohnt, auf diese Unterschiede einzugehen.

Trotzdem der Kopist sich mit anerkennenswerter Redlichkeit und wohl auch im Sinne seiner Auftraggeber bemüht hat, den vielen Einzelheiten des virtuos durchgebildeten Originals gerecht zu werden, so hat er doch selbst innerhalb der Gestalten sich ziemlich viel Veränderungen zu schulden kommen lassen, die in der Hauptsache auf eine rein handwerkliche Vereinfachung der Aufgabe hinauslaufen, aber im übrigen auch wohl als künstlerische Verbesserungen gedacht waren. So hat er auf dem Flügel der männlichen Stifter die beiden Gruppen scharf voneinander getrennt, so daß jede von ihnen völlig frei steht, während auf dem Münchner Originale die vier Figuren mit vielerlei Überschneidungen eng aneinandergeschoben sind. Er wollte dadurch offenbar eine größere Klarheit und Übersichtlichkeit erzielen.

Auch im Beiwerk ist mancherlei verändert worden, und zwar laufen diese Verschiedenheiten, die man auf den ersten Blick kaum bemerkt, darauf hinaus, daß der Kopist gerade wie beim Mittelbild nach Vereinfachung der Einzelmotive und nach dem Schaffen großer Flächen strebt. Der Ornat des heiligen Nicasius wird auf dem

Original nur zum Teile sichtbar, ist aber überaus reich und im Faltenwurf sehr kompliziert gehalten. Auf der Kopie sieht man ihn in ununterbrochenem, ruhigem Faltenwurf von den Schultern bis auf den Boden reichen; er ist wesentlich geschmeidiger und einfacher in den Formen. Die Mitra, die der Heilige in seiner linken Hand trägt, gibt der Originalkünstler in altertümlicher Weise schwer und kostbar, dabei sind ihre Flächen durch gotische Bögen vielfach gegliedert und unterbrochen. Die Bordüre ist dementsprechend auch sehr breit und mit großen Schmuckstücken besetzt. Die Mitra des Kölner Bildes dagegen schaltet die architektonischen Details aus, wirkt viel eleganter und leichter, ist lang nicht so reich mit Kostbarkeiten ausgestattet und hat eine schmälere Bordüre, die viel dazu beiträgt, den Eindruck leicht zu machen. Der Brustschmuck des heiligen Nicasius weist noch größere Veränderungen auf. Während die Mitra sich wenigstens im allgemeinen noch einigermaßen an die Formen des Originals hält, ist die Pluvialschließe überhaupt neu gestaltet. Auf dem Münchner Exemplar zeigt sie den thronenden Gottvater in Goldschmiedearbeit mit der sorgsamen Ziselierung des spätgotischen Stiles. Auf dem Kölner dagegen ist die Schließe eine einfache Scheibe, die mit großen Perlen besetzt ist. Sie dient nur noch einem vagen dekorativen Effekt.

Wenn diese Verschiedenheiten des Details an sich schon zeigen, daß die Kopie unmöglich um oder gar vor 1520 entstanden sein kann, so wird das noch besonders deutlich durch den Vergleich der Achselstücke an den Rüstungen bei den zwei Gestalten des heiligen Georg. Sie sind beide Male als Männerkopf stilisiert, und zwar ist der auf dem Münchner Bilde in der Form der frühesten, nordischen Renaissance gehalten. Auf dem Kölner dagegen hat er schon viel vom späteren italienischen Charakter an sich und weist stark auf die Mitte des Jahrhunderts hin. Von großer Bedeutung ist endlich das Attribut des heiligen Georg: der durchbohrte Drache. Beim Original liegt er todesmatt ausgestreckt auf dem Boden mit einem sehr naiven Ausdruck, der an ähnliche Behandlung dieses Motivs bei Albrecht Dürer erinnert. In der Komposition ist er derart verwertet, daß nur einzelne Teile von ihm sichtbar werden, die zu

einer etwas unruhigen Füllung der Bildfläche dienen müssen. Auf der Kopie dagegen sucht er sich noch vom Boden zu heben und hat viel von dem Larmoyanten an sich, das kurz vor der Mitte des 16. Jahrhunderts bei den romanistischen Malern in Deutschland und den Niederlanden das kräftige Pathos der eigentlichen Renaissance ablöste. Er wirkt schon beinahe barock in seiner Empfindung. Für die Komposition ist nun der Drache wieder in jener Weise verwertet, die auch sonst überall die beiden Gemälde voneinander trennt: er darf nicht mehr zwischen den Füßen des Heiligen liegen, sondern ist fast ganz und frei zur Seite gerückt, so daß er als selbständige Figur erscheint.

Weniger umfangreich sind die Veränderungen auf dem Flügel der Stifterinnen. Das Kostüm ist im allgemeinen sehr treu kopiert, nur ab und zu bemerkt man auch hier das Streben nach Vereinfachung; am deutlichsten vielleicht wohl bei dem Kopfputz der heiligen Gudula, deren Haar auf dem Original in reichem Arrangement erscheint, während es auf der Kopie glatt gekämmt ist. Bei dieser Figur fällt nun noch ein weiterer Umstand als sehr charakteristisch auf. Die Heilige legt beim Münchner Bild die Hand auf das Haupt der vor ihr knienden Stifterin, beim Kölner dagegen faßt sie den Kopfputz von unten. Damit wird eine größere Klarheit des Verhältnisses der beiden Gestalten gegeneinander erreicht und außerdem auch wohl eine gewisse Leichtigkeit, nach der der Kopist dem doch etwas altertümlich schweren Original gegenüber durchgehends gestrebt hat.

Von größter Wichtigkeit ist nun endlich der Vergleich zwischen der Art, wie auf dem Original und auf der Kopie die Gestalten der Heiligen gegen den landschaftlichen Hintergrund gestellt sind. Auch hier macht sich die Tendenz des Kopisten bemerkbar Luft und Freiheit in die Komposition zu bringen. Der Originalmeister hat die Landschaft mit sichtlicher Vorliebe gepflegt, wie das um das Jahr 1520 in den Niederlanden üblich gewesen ist, aber entsprechend dem verhältnismäßig frühen Zeitpunkt hat der Künstler die Figuren doch nicht frei und unabhängig in die Landschaft gestellt. Er sucht immer nach solchen Motiven im Hintergrund, die

den Gestalten der Heiligen gewissermaßen als Widerlager dienen können. Er hat nicht gewagt, die Figuren sich gegen den Horizont abheben zu lassen, weil eben sein Stil noch zu sehr eng und gepreßt war. Er arbeitet in dieser Hinsicht gerade so, wie Gerard David auf dem berühmten Porträt eines Domherrn mit Heiligen in der Londoner Nationalgalerie, wo auch die Personen so eng gedrängt vor dem prachtvollen Wald des Hintergrundes stehen. Diese Art ist überhaupt der älteren Kunst eigentümlich. Sie hat nun wohl, wie bei dem erwähnten Bild des Gerard David sehr feine Wirkungen erzielt, aber befangen war sie eben doch. Hier greift nun die fortschrittliche Art des Kopisten ein. Er löst wenigstens die Gestalten der Heiligen vom Hintergrund und setzt sie rein und hell gegen den freien Himmel, so daß sie etwas Überragendes bekommen und die Komposition befreien. An sich bedeutet das wohl einen wesentlichen Fortschritt, aber im speziellen Fall ist trotzdem mit dieser Veränderung keine Verbesserung gegeben. Das Original ist überall in seiner manieristischen Art auf eine gewisse Überladung gestellt, die freilich nicht als ein Vorzug bezeichnet werden kann, aber so konsequent durchgeführt ist, daß das Ganze schließlich einen wohltuend einheitlichen Charakter erhält. Indem aber der Kopist bei der Veränderung der Komposition recht einseitig vorgegangen ist, entsteht ein Widerspruch zwischen dem unteren und oberen Teil der Flügel, der diese fortschrittliche Behandlung der Heiligen störend empfinden läßt. Die obere Partie wirkt hier entschieden dünn und leer; das gleiche mußten wir aber auch schon bei der Veränderung der Raumanlage des Mittelbildes konstatieren. So zeigt sich, daß für Flügel und Mittelbild derselbe Geist dem Kopisten die Abänderungen diktiert hat.

Der im vorliegenden Kapitel behandelte Fall hat insofern eine große Bedeutung, als hier eines der wichtigsten kunstgeschichtlichen Gesetze dargetan werden kann; allerdings müssen wir dazu die Parallele zu Hilfe nehmen, die wir zwischen dem Abendmahl des Dirk Bouts und dem des Aelbrecht Bouts gezogen haben. Bei dieser ergab sich, daß der Meister des klassisch-archaischen Stils, Dirk Bouts, mit Bewußtsein auf große Einfachheit ausgegangen ist. Die

Abänderungen, die dann sein Sohn an der ursprünglichen Komposition getroffen hat, laufen trotz des ersichtlichen Strebens nach großen Flächen auf eine Bereicherung in den Details hinaus, und er will außerdem an Stelle des sehr idyllischen Charakters der Originalkomposition ein reiches Leben setzen. Diesen Stil greift nun der Meister des Todes Mariae im Münchner Bilde auf und schafft eine nur zu üppig ausgestattete Komposition, und was er da schuf, das entsprach so recht dem allgemeinen Geschmack der Zeit. Er darf als ein Vertreter der wichtigsten damals herrschenden Richtung gelten. Aber zur gleichen Zeit machte sich auch das Streben nach großen idealisierten Formen bemerkbar, nur war diese Richtung lange nicht so beliebt. Sie hatte weniger Zugkraft als die andere vom Meister des Todes Mariae. Dieses Verhältnis drehte sich jedoch schon in der nächsten Generation und die idealisierende Richtung, die sich nicht mehr damit begnügte, nur Dekorationsanregungen und Ornamente aus dem Süden zu holen, sondern die fast die gesamte italienische Kunst- oder wenigstens Formensprache nach dem Norden verpflanzt, errang den nahezu völligen Sieg. Von nun an hatte die Art vom Meister des Todes Mariae weniger Klang. Dieser neuen Generation gehört der Künstler an, der die Kölner Replik des Münchner Todes Mariae gemalt hat. Er suchte wieder möglichst viele Ruhe und Klarheit in die Komposition zu bringen und so kommen wieder manche Prinzipien des Dirk Bouts zur Geltung. Wenn aber beim Vergleich der beiden Abendmahlsbilder der Familie Bouts das Charakteristikum des älteren Stils die große Schlichtheit war, so ist im 16. Jahrhundert die nüchterne Mäßigkeit ein Charakteristikum des späteren Stils. Die Kunstgeschichte bewegt sich — vielleicht unter dem Druck vom Gesetze des Atavismus — in Zickzacklinien, wobei die erste und dritte Generation sich näher stehen, als die zweite der dritten; nur zeigt sich am gegebenen Beispiel auch ganz deutlich, daß in den verschiedenen Stilarten die gleichen Worte nicht den gleichen Sinn bergen. Die Einfachheit des Dirk Bouts bedeutet etwas ganz anderes als die des Malers, der den Kölner Tod Mariae gemacht hat. Die erste ist gediegen, die zweite ist leer. Weil aber das so ist, so steht dieses atavistische

Zurückgreifen des Geschmackes der dritten Generation auf den der ersten einer fortschrittlichen Weiterentwickelung durchaus nicht im Wege. Die romanistischen Maler des 16. Jahrhunderts mögen innerhalb der niederländischen Kunst vielleicht durch ihre arge Pedanterie für unseren heutigen Geschmack keine erfreuliche Rolle spielen: aber in der Entwickelungsgeschichte nehmen sie doch einen sehr ehrenvollen Platz ein. Sie bereiten die Blütezeit des 17. Jahrhunderts vor, wie wir das an einem anderen Fall näher auszuführen haben werden.

Wenn mit dem Vorstehenden die Rolle des Meisters vom Tode Mariae schon erschöpfend charakterisiert wäre, dann würde der Fall doch verhältnismäßig einfach liegen. In der Tat läßt sich aber feststellen, daß das, was für die Entwickelungsvorgänge der damaligen niederländischen Malerei im allgemeinen gilt, sich auch im besonderen bei dem unbekannten Meister beobachten läßt. Wie dem ornamentalen verschnörkelten Manierismus der Zeit eine idealisierende Richtung gegenüberstand, die allerdings in den ersten Anfängen nicht recht kräftig war, so hat der Meister des Todes Mariae sich wohl in der Hauptsache dem krausen manieristischen Wesen anbequemt, aber in Einzelheiten folgt doch auch er dem Zug nach Zusammenfassung und Verallgemeinerung der Formen. Das bedeutet einen schwer zu lösenden Widerspruch, wie man ihn aber vielleicht im Werke eines jeden Künstlers von Rang finden kann, sowie einmal die Zeiten der Primitiven vorbei sind. Einerseits liebt der Meister die lebendige Bewegung so sehr, daß er besonders in den Umrißlinien die Gerade absichtlich vermeidet und alles so eckig und kantig wie möglich gestaltet. Aber andererseits arbeitet auch er bereits schon mit einer Technik, die keine Einzelheiten scharf betonen läßt. Er, dessen Konturen so vielfach gebrochen sind, liebt doch die glatte Oberfläche. Am besten wird das durch einen Vergleich mit der Technik der niederländischen Quattrocentisten zu verdeutlichen sein. Nehmen wir nur eine Hand von Rogier van der Weyden, wo jedes Glied so scharf und rund markiert und gewissermaßen selbständig behandelt wird, und sehen wir dann die langen, flachen, unartikulierten Finger beim Meister des Todes Mariae! Das ist ein ganz auffallender

Unterschied, der zeigt, daß der viel lebhaftere Sinn der Manieristen vom 16. Jahrhundert und ihre außerordentlich gewandte Routine doch nicht imstande war, eine Technik von solcher individualisierenden Treue beizubehalten, wie die der Quattrocentisten gewesen war. Die zeichnerischen und malerischen Ausdrucksmittel des Meisters vom Tode Mariae gehen alle auf eine generalisierende Behandlung von Form und Farbe aus. Darin liegt ein Widerspruch begriffen, der nach irgend einer Seite hin ausgeglichen werden mußte, und zwar gab die weitere Entwickelung der altniederländischen Malerei die Lösung damit, daß sie auf den Stil der Manieristen dann den wesentlich einheitlicheren der Romanisten von der Mitte des 16. Jahrhunderts folgen ließ.

DIE LUCASMADONNA DES ROGIER VAN DER WEYDEN UND DES JAN GOSSAERT

Die Alte Pinakothek besitzt ein Exemplar einer in vier fast ganz gleichen Repliken vorkommenden Komposition, die dem Rogier van der Weyden zugeschrieben wird. Ob nun eines der vier Bilder und welches unter ihnen vom Meister selbst gemalt ist, darüber ist man sich zurzeit nicht klar. Was das Münchner Exemplar betrifft, das früher für echt galt, so neigt man jetzt im allgemeinen dahin, es nicht mehr als eigenhändig zu betrachten. Diese Anschauung wird auch wohl die richtige sein. Das Bild ist kaum vor 1470 entstanden, während Rogier van der Weyden schon 1464 gestorben ist. Aber ob nun die Tafel oder wenigstens die Komposition auf Rogier selbst zurückzuführen ist, kann uns hier nicht weiter beschäftigen. Für uns genügt, daß sie jedenfalls dem 15. Jahrhundert angehört.

Das Motiv war in der niederländischen Malerei sehr beliebt und ist auch dann noch von den Künstlern behandelt worden, als die eigentliche Blütezeit der Schule schon abgeschlossen war. So kommt es nun auch bei Jan Gossaert vor, dessen Haupttätigkeit in das 16. Jahrhundert fällt, und der bekannt ist als der erste Niederländer, auf den die italienische Renaissance ihren Einfluß geltend gemacht hat. Die Lucasmadonna des Grossaert befindet sich im Rudolphinum zu Prag und darf als ein ebenso entschieden im Geiste der antikisierenden nordischen Renaissance abgefaßtes Werk gelten, wie die Lucasmadonna des Rogier van der Weyden als eine rein altniederländische Arbeit.

Der Hauptgegensatz der beiden Darstellungen betrifft die Raum- und Architekturbehandlung. Das Münchner Bild zeigt ein offe-

nes, gotisches Gemach in einer etwas phantastischen Ausgestaltung, die wohl recht willkürlich gegeben ist. Dem Raum selbst hat der Künstler wenig oder gar keine Aufmerksamkeit geschenkt. Er deutet ihn nur durch die allerprimitivsten Mittel an: durch den Fußboden, der noch in der gotischen Zeit so oft fast das einzige Moment ist, mit dem die Künstler klarmachen wollen, wo der betreffende Vorgang sich abspielt. Sonst sieht man noch einige Teile von den Wänden, Säulen und Türpfosten, die soviel sie können dazu beitragen müssen, um Art und Umfang des Raumes zu vergegenwärtigen. Dann aber lockt der Maler den Beschauer eilig, über eine offene Loggia hinweg, den Blick in eine lachend schöne Landschaft zu senden, wie sie auf den Hintergründen der altniederländischen Gemälde so häufig vorkommt. Auch in dem kleinen Nebengemach wird der Mittelflügel des Fensters aufgestoßen, um uns den Blick in die freie Gegend zu gewähren.

Diese Hintergrundspartie ist allerdings verlockend schön und war auch ein Lieblingsmotiv der Altniederländer. Sie kommt schon in ähnlicher Fassung bei Jan van Eyck vor und zwar auf dessen berühmter Madonna des Kanzlers Rolin im Louvre; sie kehrt wieder bei Hieronymus Bosch, und immer sehen wir mit diesem Motiv die Gestalten stiller Naturfreunde verknüpft, die sich an dem Blick ins Freie ergötzen. Trotzdem nun der Nachdruck mit so viel Glück und Geschmack auf die Entwickelung der weiten Fernsicht gelegt wird, läßt sich leicht beobachten, daß die Perspektive noch recht unsicher gehandhabt wird. Der Künstler muß zu dem sehr primitiven Auskunftsmittel greifen, verschiedene Horizonte für die Darstellung zu wählen. Er leimt gewissermaßen die einzelnen Partien aneinander, aber in einer so äußerlichen Weise, daß ein richtiger Zusammenschluß unter ihnen nicht entsteht. Es gelingt ihm nur notdürftig, diesen Mißstand dadurch zu verschleiern, daß er wenigstens im allgemeinen eine starke Überhöhung nimmt, von der aus das Ganze zu übersehen ist.

Im prinzipiellen Gegensatz zu dieser primitiven und rein empirischen Perspektive steht die Raumbehandlung auf der Tafel des Jan Gossaert. Der Künstler hat hier mit ausgesprochener Vorliebe alle

Künste der perspektivischen Zeichnung entfaltet, die er bei den Italienern kennen gelernt hat. Ihm liegt vor allem daran, eine fast unübersehbare Flucht von Räumen, Gängen und Plätzen aus einem einzigen Gesichtspunkt perspektivisch zu konstruieren, so daß man klar erkennt, Gossaert hat sich mit der Freude an der eben gewonnenen Wissenschaft nur diesem einzigen Problem gewidmet. Man kann ihm auch angesichts des großen Fortschrittes, der hier zu verzeichnen ist, die Freude an dem Ausüben der noch jungen Kenntnis nicht verübeln. Allerdings besteht die Tatsache zu Recht, daß wir eine gewisse Absichtlichkeit verstimmend spüren, ganz abgesehen davon, daß das Überwiegen des zeichnerischen und mathemathischen Interesses den Künstler gehindert hat, den eigentlich malerischen Aufgaben des Bildes gerecht zu werden. Außerdem darf man wohl auch sagen, daß, trotz aller Feinheit der Ausführung, der Hintergrund bei Gossaerts Bild auch nicht annähernd so fesselnd wirkt, wie bei Rogiers Komposition.

Mit dem Umstand, daß der spätere Meister beinahe rücksichtslos auf die Gestaltung des Raumproblems eingegangen ist, hat sich ein Vorteil ergeben, der unbedingt als ein wesentlicher Fortschritt betrachtet werden darf. Da Gossaert sich so ganz konsequent um die Unterordnung eines jeden Details, auch der zahlreichen Statuen, unter die Gesamtansicht bemüht hat, so mußte er ganz von selbst dazu kommen, auch die lebenden Figuren ihr unterzuordnen. Das Ganze erhält dadurch eine Einheitlichkeit, die durchaus dem Charakter des Renaissance-Kunstwerkes entspricht und gegenüber der Gotik einen folgenschweren Fortschritt darstellt, der von da ab niemals mehr in der Kunstentwickelung vergessen wurde. Der Künstler faßt die ganze Szenerie und die handelnden Personen gewissermaßen in einem einzigen Blick zusammen und erhält dadurch etwas Ähnliches, was wir heutigentags einen Totaleindruck nennen. Es fehlt freilich noch die Fähigkeit, innerhalb der Bildtafel je nach der Entfernung der einzelnen Personen und Gegenstände vom Auge des Beschauers die Sichtbarkeit der Formen und Farben malerisch zu differenzieren. Die Dinge sind alle noch sozusagen mikroskopisch gesehen, und es bedarf noch der Arbeit der Jahrhunderte, bis

alle Konsequenzen aus dem hier für die nordische Kunst beinahe zum ersten Male angeschlagenen Prinzip gezogen sind; aber der Anfang zu einer nach dem Totaleindruck geordneten Darstellung ist gemacht.

Wenn man Rogiers Komposition mit der des Gossaert daraufhin vergleicht, kann gar kein Zweifel darüber bestehen, daß der Fortschritt mit Bewußtsein gemacht wurde. Die Künstler des 16. Jahrhunderts müssen die alte Darstellungsweise als schlechterdings fehlerhaft empfunden haben, und daraus erklärt sich auch wohl die offenkundige Freude, mit der Gossaert die perspektivischen Probleme so stark betont hat. Bei dem Münchner Bild ist ja das Mißverhältnis zwischen den heiligen Personen und dem Raum noch offenkundiger, als das zwischen den einzelnen Partien im Vorder- und Hintergrunde. Die zwei Gestalten sind so groß gebildet, daß, wenn sie sich erheben wollten, sie bis an die Decke des sehr hohen Gemaches reichen würden. Dieses Mißverhältnis darf nun nicht etwa so ausgelegt werden, als ob eine Übertreibung des Maßstabes der Personen gegeben oder gar beabsichtigt sei. Es lag den Künstlern ganz gewiß ferne, dadurch eine Idealisierung zu bezwecken. Sie folgten nur ganz naiv den Anschauungen ihrer Zeit, die sich beim Kunstwerk in erster Linie um die Menschengestalt und um die Erzählung kümmerte. Alles übrige war damals noch Beiwerk und konnte ungeniert vernachlässigt werden. Es soll jedoch nicht geleugnet werden, daß dieses Prinzip schließlich doch zu einer gewissen Feierlichkeit und Erhabenheit führte.

Das neue System hängt mit einer klaren Anschauung und Kenntnis der tatsächlichen optischen Verhältnisse zusammen. Man wird ja bei Gossaert, der ein arger Manierist gewesen ist, nicht von Natürlichkeit reden können, aber nachdem er einmal so weit gegangen ist, die Darstellung nach mathematischen Prinzipien anzuordnen, konnte es nicht fehlen, daß er im übrigen auch nach einer gewissen Richtigkeit strebte. Demgemäß entkleidet er den Vorgang, der unbeschadet aller Heiligkeit der Personen doch etwas Profanes an sich hatte, des hierarchischen Momentes. Was zu schildern war, ist nicht etwa die thronende Madonna gewesen, vor der

der heilige Lucas in frommer Ekstase kniet, sondern einfach eine Porträtsitzung, die die heilige Jungfrau mit ihrem Kinde dem ersten Maler der Christenheit gewährte. Lucas mag als Evangelist eine noch so große Verehrung für die Mutter seines göttlichen Herrn gehabt haben: in der Stunde, wo er sie malen durfte, war er aber in erster Linie Künstler. Von diesem Standpunkte aus hat Gossaert die Szene aufgefaßt. Er hat ihr dadurch freilich vieles von der tiefen, innerlichen Stimmung und von der religiösen Weihe genommen, die sie im Münchner Bilde hat, aber er verlieh dem Ganzen doch auch eine größere, menschliche Wahrheit. Bei ihm thront die Madonna nicht mehr unter dem Baldachin, von dem man nicht recht weiß, wie er in das gotische Gemach kommt, und der heilige Lucas braucht nicht mehr bei der immerhin angestrengten Tätigkeit vor der Madonna knien. Gossaert darf die Madonna seiner fortschrittlicheren Auffassung entsprechend ohne Baldachin frei in der hohen Halle sitzen lassen und der heilige Maler kann sich nun auch eine Stellung wählen, die zur Ausübung seines Berufes besser paßt als wenn er, wie im Münchner Bilde, vor der Madonna knien muß. Es handelt sich hier wirklich um eine Verweltlichung des Motivs; denn in der alten Komposition sieht man noch das Symbol des Heiligen, den Ochsen, im Nebengemach unter dem Büchertisch liegen, ein Motiv, das Gossaert ganz und gar ausgeschaltet hat.

Nicht nur der heilige Maler ist nun entschieden weltlicher gehalten, sondern auch die Madonna und das Kind. Besonders bei der Madonna kommt ein eigentümlicher Zug zur Geltung, der wohl sonst nicht selten in der italienischen Kunst jener Zeit zu finden ist, aber der dem Gossaert trotzdem kaum von Italien her gekommen ist. Die Schönheit der Madonna trägt einen beinahe sinnlichen Charakter. Das kommt nun damals in der niederländischen Malerei wiederholt vor, so daß, ohne alle Frivolität gesprochen, man manches Mal bei einer Madonna mit dem Kinde eher an Dido mit dem kleinen Eros auf dem Schoß denken möchte, als an die Mutter des christlichen Gottes. Bis zum Erotischen geht allerdings Gossaert nicht, aber immerhin betont er die liebenswerte Schönheit der Madonna sehr lebhaft. Nur noch gewisse Motive der Bewegung und

Haltung zeigen, daß es sich hier um keine irdische Frau handelt. Jedenfalls ist die altniederländische Madonna ungleich viel strenger und herber, obschon sie doch wenigstens in dem Münchner Exemplar gegenüber den Madonnen der echten Werke Rogiers die alte Strenge schon sehr gemildert hat. Noch deutlicher ist der Unterschied bei dem Christuskind, das in Rogiers Komposition so eckig und steif ist, wie nur ein altniederländisches Kind des Quattrocento sein kann. Bei Gossaert dagegen ist an Stelle des göttlichen Knaben ein liebenswürdig koketter Putto getreten, der so bequem gelagert ist, wie man das bei den Engeln des Verrocchio und dann später immer wieder in der italienischen Kunst findet.

Wir mußten schon oben konstatieren, daß bei Gossaert die Intimität des alten Stils verloren gegangen ist. Sie ging jedenfalls unabsichtlich verloren; denn Gossaerts Art und Zeit war weicher und weniger männlich als die des Rogier van der Weyden. Man hätte eigentlich eine gewisse Intimität erwarten sollen; aber sie kam nicht. So wie Gossaert die Schönheit der Madonna lieblicher und sinnlicher gebildet hat, so ist auch Lucas bei ihm beinahe sentimental gegenüber dem des Rogier. Statt aufmerksam die Erscheinung der Madonna zu beobachten, blickt er mit träumerischer, fast sehnsüchtiger Verehrung zu ihr hinüber, und so entsteht hier ein höchst beachtenswerter Kontrast zwischen jener oben konstatierten sachgemäßeren Auffassung, die dem Evangelisten, weil er nun einmal gerade malt, eine dementsprechend zwanglose Haltung verleiht und zwischen dieser weichlichen Sentimentalität, die den heiligen Maler nun verhindert, seinem Beruf auch frisch und unbefangen nachzugehen. Damit geht die Stimmung verloren.

Mit dem Mangel an Intimität mag es nun zusammenhängen, daß Gossaert die beiden Gruppen weit auseinanderhält. Die Madonna sitzt ganz links und der heilige Lucas ganz rechts, was in Anbetracht des großen Umfanges der Tafel noch ganz besonders viel heißen will. Auf Rogiers Komposition sind die beiden Gestalten ziemlich nahe aneinandergerückt. Der Hauptgrund für diese Trennung wird nun doch wohl darin liegen, daß Gossaerts neue Raumauffassung in verschiedener Hinsicht es ihm unmöglich machte, die

beiden so nahe aneinander zu rücken, wie das bei der alten Komposition der Fall gewesen war. Schon rein technisch konnte er nicht anders als die Gestalten möglichst weit aus der Mitte zu rücken, weil er sonst den mit so viel Liebe gezeichneten perspektivischen Durchblick in der Mitte aufs Nachteiligste beeinträchtigt hätte. Aber abgesehen von dieser, jedenfalls ganz bewußt gemachten Erwägung, wird ihn auch noch ein allgemeines Gefühl geleitet haben und das lag eben in seiner neuen Raumauffassung begründet. Die Renaissance liebte es, die Vorgänge gewissermaßen als Bühnenbilder zu arrangieren. Sie läßt die Vorgänge sozusagen auf offener Szene sich entwickeln, und das war jedenfalls ein Hauptgrund, warum Gossaert die Figuren so frei im Raum verteilt hat. Bei den älteren Meistern des klassischen Quattrocento pflegen die Hauptpersonen so gruppiert zu werden, daß sie in einer einzigen, ihnen allen gemeinsamen Vertikalebene sich bewegen. Das ist auch bei der Münchner Lucasmadonna der Fall. Dagegen läßt Gossaert, obwohl das Motiv es wohl zugelassen hätte, die Madonna und den heiligen Lucas nicht in derselben Schichte stehen, sondern entfernt sie verschieden weit von dem Bildrand. Das gibt nun dem Arrangement noch einmal eine ganz besondere Beweglichkeit und steht im engsten Zusammenhang mit dem oben konstatierten Streben nach dem Totaleindruck.

Die beiden Darstellungen sind sehr charakteristisch endlich auch noch für die Art, wie das niederländische Quattrocento und die Renaissance das Beiwerk behandelten. Die Münchner Lucasmadonna ist gewiß sehr reich an Details, leere Flächen hat der Künstler nicht geliebt. Er benutzt jede kleinste Ecke, um mit der damals geübten Feinmalerei immer wieder neue Gegenstände zu zeigen. Vom Boden mit dem reichen Fliesenmuster bis zur Decke mit dem hellen und doch farbenreichen, runden Glasfenster ist alles auf das reichste belebt und durchgearbeitet. Selbst im Nebengemach, das doch allen Anlaß geboten hätte zu traulich warmer Schilderung, herrscht dieses bunte Leben. Das dreifach gegliederte Fenster, das aufgeschlagene Buch, das Lesepult mit den Büchern im offenen Fach, der Kopf des trauernden Ochsen: das alles ist für den sehr schmalen Neben-

raum ein bißchen reichlich zubemessen, und doch war dem Künstler die Idee, das letzte Restchen Raum am Fußboden ungenutzt zu lassen, offenbar peinlich. So legte er dorthin wenigstens noch einen verschlungenen Streifen Papier, vielleicht in Erinnerung an die Spruchbänder, die man früher den Propheten und Evangelisten beigab. Trotzdem zeigt sich bei näherer Prüfung, daß die Reichhaltigkeit so üppig nicht ist, wie es zuerst scheint. Besonders die Ausstattung des Gemaches ist so einfach und gibt so wenig Möbel, wie das eben in der gotischen Zeit, wo man in die Zimmer nur sehr wenig Geräte stellte, üblich gewesen ist. Der Reichtum ist nur scheinbar. Der opulente Eindruck kommt vielmehr von der Sachlichkeit und Deutlichkeit, mit der jeder einzelne Gegenstand behandelt ist. Dadurch und weil bei dem Mangel an Distanz und dem hoch genommenen Horizont dem Beschauer jede Einzelheit fast unmittelbar an das Auge gerückt ist, müssen wir uns instinktiv mit den Details sehr nachdrücklich beschäftigen und glauben mehr zu sehen, als in der Tat vorhanden ist. Bei unbefangener Beobachtung wird man sich jedoch darüber klar, daß die Komposition auch im Beiwerk so sparsam gehalten ist, wie das bei den früheren niederländischen Quattrocentisten ja auch sonst Regel war. Wesentlich ist auch die Beobachtung, daß vielleicht mit einziger Ausnahme des übrigens unbeschriebenen Schriftbandes die Behandlung des Beiwerkes nicht nur den Charakter der größten Treue, sondern auch der wirklichen Notwendigkeit trägt. Der Künstler konnte in der Hinsicht beinahe nicht sparsamer verfahren.

Ganz anders verhält sich Gossaert zum Beiwerk. Was die beiden Hauptpersonen anbelangt, so kommt bei ihm schon das Bestreben der Renaissance zum Durchbruch, die das Studium der Menschengestalt mit besonderer Vorliebe kultivierte. Die Gotik hat ja ihre Bilder auch in erster Linie figural angelegt. Die Personen waren ihr ebenfalls die Hauptsache, aber trotzdem hat sie das Problem der anatomisch richtigen Bildung der Gestalten auch nicht annähernd so konsequent durchgeführt wie die Renaissance. Das zeigt sich ganz deutlich bei dem heiligen Lucas, der im Münchner Bilde nicht nur in bezug auf die Zweckmäßigkeit der Stellung wenig entspricht,

sondern auch in der Bewegung und Kleidung unwahrscheinlich ist. In Gewändern, die die Arme so sehr behindern, wie das bei ihm der Fall ist, wird ein Maler kaum jemals zeichnen. Bei Gossaert schlägt der heilige Lucas den Mantel zurück, damit die Arme frei werden, und auch sonst ist der Körper so gedreht, daß wir ihn in ganzer Ansicht zu sehen bekommen; während er auf dem Münchner Bild beinahe im Profil genommen ist, so daß große und wichtige Partien des Körpers uns nicht sichtbar werden. Ähnlich verhält es sich bei der Madonna, die besonders, was den Oberleib anbelangt, die große Vorliebe des 16. Jahrhunderts für Aktstudien deutlich verrät. Besonders kennzeichnend ist der Umstand, daß in Rogiers Komposition die Madonna ihre Brust möglichst stark verhüllt, obwohl sie doch gerade ihr Kind stillen will. Bei Gossaert dagegen hält sie das bequem daliegende Kind auf dem Schoß und reicht ihm eine Blume zum Spielen. Trotzdem hat sie die eine Brust fast ostentativ entblößt und auch die Form der anderen spricht sich, selbst unter dem Gewand, sehr deutlich aus.

Bei einer solchen Behandlung der Menschengestalt blieb natürlich dem späteren Künstler, soweit die Figuren in Betracht kommen, nur sehr wenig Gelegenheit, das Beiwerk ausführlich oder gar reichhaltig zu behandeln. Dagegen hat er ihm sonst sehr viel Beachtung geschenkt, aber in der Weise, daß er alles weggelassen hat, was irgendwie mit den Bedürfnissen des täglichen Lebens zusammenhängt. Wenn man von dem hölzernen Trippenschuh absieht, der vor dem heiligen Lucas steht und stilistisch recht unorganisch wirkt, so hat Gossaert in das Bild gar nichts aufgenommen, was die Szenerie sozusagen wohnlich machen könnte. Damit fehlt dem Detail bei ihm jener Charakter des Notwendigen, der die Münchner Lucasmadonna so anheimelnd macht. Und daher kommt es nun auch, daß alles Beiwerk auf Gossaerts Bild, obwohl es an der Architektur so außerordentlich reich verwendet ist, zwar überladen wirkt und doch das Ganze kahl läßt. Der Eindruck der Ödigkeit ist nicht zu verwinden, so daß also hier in bezug auf das Beiwerk in allen Beziehungen das Umgekehrte gilt, wie bei dem Münchner Bild. Wesentlich ist nun auch, daß dem raumfüllenden Ornament so viel Platz

gegeben wird. Wie die ganze Anordnung viel Bühnenmäßiges an sich hat, so wird auch das dekorative Element besonders bei den Arabesken und Ornamenten sehr stark betont; aber all dieser Reichtum ist nicht annähernd so zielbewußt und geschmackvoll verwendet, wie die verhältnismäßig sehr sparsamen Schmuckstücke bei dem gotischen Bilde.

DIE HEILIGEN DREIKÖNIGE VON ROGIER VAN DER WEYDEN UND VON PIETER BRUEGHEL D. Ä.

Der Dreikönigsaltar des Rogier van der Weyden in der Münchner Pinakothek gehört zu den spätesten Werken des Meisters, die uns erhalten sind, wenn er nicht überhaupt das letzte selbst ist. Er wird um 1460 entstanden sein und fällt also zeitlich in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts. Stilistisch aber gehört er der ersten Hälfte an; denn Rogier hat, wie die Künstler seiner Zeit überhaupt, bis in sein spätes Alter hinein am Stil seiner Jugend festgehalten. Er hat ja wohl trotzdem große Fortschritte gemacht, so daß seine früheren Arbeiten sich nicht unwesentlich von den späteren unterscheiden; aber diese Fortschritte wurden alle innerhalb der schließlich doch engen Grenzen gemacht, die dem Stil der Begründer der altniederländischen Schule gezogen waren. So dürfen wir trotz der späten Entstehungszeit den Altar als einen charakteristischen Vertreter der rein archaischen Kunst des 15. Jahrhunderts auffassen. Fast genau 100 Jahre später hat Pieter Brueghel d. Ä. eine Anbetung der drei Könige gemalt, die aus dem Besitz des Herrn Georg Roth in Wien 1902 auf der altniederländischen Ausstellung in Brügge zu sehen war und das beste der diesem Künstler zugeschriebenen Gemälde gewesen ist. Abgesehen von der nicht geringen künstlerischen Bedeutung des Stückes, erweckte es hauptsächlich dadurch so großes Interesse, daß es ganz offenkundig zu gleicher Zeit den Abschluß der altniederländischen Schule bildet, mit der es in mancher Hinsicht noch eng zusammenhängt, und doch schon auf die Kunst des Peter Paul Rubens, das heißt auf die zweite Blüteperiode der niederländischen Malerei, hinüberdeutet.

Die beiden Gemälde, die durch ihre Urheber und durch die Zeit, in der sie entstanden sind, eine so charakteristische Stelle ein-

nehmen, weichen in der Auffassung des Sujets so weit voneinander ab, daß durch diese Unterschiede nicht allein verschiedene Stile, sondern auch ganz verschiedene Kulturstufen gekennzeichnet werden. Rogier van der Weyden hat in Brüssel gelebt, wo er der offizielle Maler der Stadt gewesen ist (pourtraicteur de la ville). Trotzdem ist er vielfach für die Herzöge von Burgund beschäftigt gewesen und auch die Großen des Hofes ließen ihm Aufträge zukommen, wie das aus dem prachtvollen Altar von Beaune hervorgeht, den er für Nicolas Rolin, den mächtigen Kanzler Philipps des Guten von Burgund, gemalt hat. Obwohl Rogier persönlich ein religiös zurückgezogenes Leben führte, und obwohl in Brüssel zu seiner Zeit scharfe Gesetze gegen den Luxus erlassen wurden, dürfen wir ihn uns nicht denken als einen Künstler von republikanisch ernster Gesinnungsweise, sondern das Ausschlaggebende für seinen Stil war offenbar der hochgesteigerte Luxus des burgundischen Hofes, der damals der reichste und üppigste von Europa war. Man glaubt ja auch, daß der Münchner Dreikönigsaltar die Porträts der burgundischen Herrscher Philipps des Guten und Karls des Kühnen enthalte, eine Annahme, die allerdings nicht zu beweisen ist und auch wenig für sich hat. Der Stifter des Altars, der links kniet, scheint ein reicher Bürgersmann gewesen zu sein, so daß es schwer erfindlich ist, mit welchem Rechte auf einem von ihm gestifteten Gemälde die burgundischen Herzöge porträtiert worden sein könnten. Aber trotzdem ist es eine Tatsache, daß das ganze Werk in dem außerordentlichen Luxus der Gewänder und in der vornehmen, ritterlichen Haltung der Könige gewissermaßen Hofluft atmet und daß es einer der glänzendsten Vertreter des damals in der Kunst herrschenden Prunks ist.

Völlig verschieden davon ist die Auffassung bei Pieter Brueghel, der der Mitte des 16. Jahrhunderts angehört, und der, wenn Karel van Mander recht hat, die bekannte Vorliebe für Bauernbilder hatte, weil er eben Sohn eines Bauern war. Bei Brueghel stehen wir in einer Zeit, die sehr scharf revolutionär gewesen ist, und die besonders auf religiösem Gebiet, fast dürfen wir sagen, demokratische Anschauungen vertreten hat. Bei Pieter Brueghel handelt es sich nicht

mehr darum, in der Darstellung der heiligen Dreikönige eine Verherrlichung des Glanzes der Machthaber dieser Erde zu geben. Eine Art von nivellierender Tendenz macht hier den Bauer und den König vor ihrem Gotte gleich, und so ist dasselbe Sujet bei dem Künstler des 16. Jahrhunderts ebenso charakteristisch schlicht, wie es bei dem des 15. Jahrhunderts prunkvoll gewesen war. Das ist um so bezeichnender, als bald darnach bei Rubens und auch bei Rembrandt in den Tagen des so sehr auf Pomp bedachten Barocks wiederum aller Glanz über die Darstellung desselben Sujets ausgegossen wurde.

Es ist freilich wahr, daß der erwähnte Unterschied in der Auffassung zum großen Teil aus den Verschiedenheiten der Kultur des 15. und 16. Jahrhunderts zu erklären ist, aber im tiefsten Grunde sind es doch Vorgänge der künstlerischen Entwickelungsgeschichte, die zwei Maler desselben Volkes das gleiche Thema so grundsätzlich verschieden behandeln ließen. Die niederländische Malerei des 16. Jahrhunderts ist, soweit sie den heimischen Traditionen treu blieb, hauptsächlich Genremalerei gewesen, wobei wir natürlich vom Porträt und von der Landschaft Abstand nehmen. Die einfache Schilderung des Tatsächlichen interessierte die Maler jener Zeit nicht mehr. Es kam ihnen weniger darauf an, die Andacht der Weisen aus dem Morgenlande zu schildern, als vielmehr, das laute Treiben einer großen Volksmenge, in deren Mitte sich die heilige Jungfrau mit dem Kinde befindet. Damit kommt ein völlig neuer Zug in das Ganze. Brueghel unterscheidet nicht mehr zwischen den Königen und ihrem Gefolge. Er macht die Herrscher durch Haltung und Tracht allerdings kenntlich, aber nur so weit, daß man eben zur Not noch den Sinn der Szene erfassen kann. In den Typen aber bildet er sie genau so absonderlich und beinahe roh, wie ihr Gefolge selbst.

In dieser Auffassung spiegelt sich das letzte Schicksal des altniederländischen Realismus wieder. Wir sehen ihn zu einer Art von Karikatur zurückkehren, mit der er seinerzeit begonnen hatte. Wenn das 15. Jahrhundert besonders markante Typen schaffen wollte, so hat es fast immer zur Übertreibung greifen müssen und hat in-

folgedessen die vielen Gestalten geschaffen, die uns heutigentags als fratzenhaft und karikiert erscheinen. Wenn jetzt aber bei Brueghel ebenfalls solche Typen erscheinen, die uns in ihrer Vulgarität beinahe komisch vorkommen, so beruht das allerdings nicht mehr auf primitiver Unbehilflichkeit, sondern ist vielmehr das genaue Gegenteil davon. Brueghel greift mit Absicht die Typen des gewöhnlichsten Lebens auf und verwendet sie sogar bei solch einem feierlichen Thema, wie das die Anbetung der Dreikönige eben ist, weil er im Einklange mit den übrigen Künstlern seiner Zeit, sogar mit den sonst so akademischen Romanisten, darnach strebte, die Kunst gewissermaßen durch Einführung von lauter aus der Alltäglichkeit genommenen Motiven zu reformieren.

Was Brueghel gibt, ist ein Extrem, aber diesem liegt ein gesunder Protest zugrunde gegen jenes andere Extrem, das bis dorthin das Motiv der Dreikönige nur als eine Gelegenheit zur Entfaltung des höchsten Prunkes betrachtet hatte. Wenn man von einigen gar zu humoristisch aufgefaßten Köpfen absehen darf, so kann auch, wenigstens soweit das Gefolge in Betracht kommt, Brueghel das Verdienst nicht abgesprochen werden, daß er in höherem Sinne als die Quattrocentisten naturwahre Gestalten geschaffen hat. Während jene die Treue in dem gewissenhaften Nachbilden jeder Einzelheit der Kleidung und Bewaffnung gesehen hatten, stellt Brueghel die rohe Soldateska dar, wie sie leibte und lebte.

Aber damit ist nicht erklärt, warum Brueghel auch die Gesichter der Könige gar so vulgär und grimassierend gebildet hat. Hier kommt ein anderes Moment aus der Geschichte des niederländischen Realismus zur Geltung. Brueghel sollte alte Männer schildern und er hat dies nun in jener Weise getan, die um die Mitte des 16. Jahrhunderts beim Prägen charakteristischer Typen üblich gewesen ist. Man konnte sich damals im Häufen von naturalistischen Details nicht genug tun. Die Künstler waren das Opfer der Routine geworden dermaßen, daß sie die ruhige Schönheit und Wahrheit nicht mehr bilden konnten. Auch sie waren der Übertreibung verfallen, aber aus einem völlig entgegengesetzten Grunde, als die Quattrocentisten. Wenn diese, um den bescheidenen Effekt

der Treue zu erzielen, die sie wünschten und brauchten, mehr gaben, als eigentlich nötig war, so sehen Künstler wie Brueghel ihr Ziel erst erreicht, wenn sie bis zur äußersten Grenze gegangen sind. Die Malerei war dortmals so sehr leistungsfähig und so sehr daran gewöhnt, überall das Abbild des echten Lebens zu geben, daß sie, wenn sie etwas Besonderes erreichen wollte, zum Übermaß greifen mußte. Wenn Brueghel also einen alten Mann zu malen hatte, so genügte es ihm nicht, wie seinerzeit den Quattrocentisten, mit den Runzeln, dem welkeren Fleisch und den grauen Haaren das Alter anzudeuten, sondern er greift zu den stärksten Mitteln, indem er das erschütternde Bild der mattesten Hinfälligkeit entwirft.

Wenn er ferner den heiligen Josef hinter der Madonna darzustellen hat, so genügt es ihm wiederum nicht, den schlichten Familienvater zu malen, wie Rogier van der Weyden und die übrige alte Zeit, sondern er stellt ihn äußerst behäbig und wohlgenährt dar. Man würde in dem breitschulterigen Manne den heiligen Josef gar nicht erkennen, wenn nicht noch aus der früheren Zeit das Motiv beibehalten wäre, daß Josef den Hut in der Hand hält. Diese Figur ist vielleicht der beste Beweis für die populären Tendenzen, die Brueghels Art so vollkommen von der des Rogier van der Weyden unterscheidet. Bemerkenswert ist dabei die Haltung des Heiligen. Während er bei Rogier schüchtern mit demütig entblößtem Haupte zur Seite steht und eben erst zur Hütte zurückzukehren scheint, so steht er bei Brueghel breit und selbstbewußt da, neigt sein Haupt in gemütlicher Herablassung und hört mit gutmütiger Neugierde die Worte, die ihm einer der Fremden ins Ohr flüstert. Während er endlich bei Rogier zwar nicht luxuriös, aber doch sehr gediegen gekleidet ist, trägt er bei Brueghel ein bürgerliches Wams, das über dem starken Leib mit einem derben Lederriemen zusammengehalten ist. Wenn man sich der mühsamen, so überaus pietätvollen, sorgfältigen Technik der Quattrocentisten erinnert, so wird man nicht umhin können, Brueghels Art beinahe ärmlich zu finden und trotzdem kann man nicht leugnen, daß die Kunst, die solche Gestalten wie den eben geschilderten heiligen Josef erfand, wesentlich vielseitiger gewesen ist. Ihre Typen sind vielleicht nicht so hoheits-

voll, sie entbehren der religiösen Innerlichkeit der alten Zeit, aber sie sind kernig und haben den Vorzug einer warmen, unmittelbar einleuchtenden Lebenswahrheit. Die Malerei steht bei Brueghel auf eigenen Füßen und bildet die Erscheinungen des Lebens nach, die ihr gefallen, während gerade der heilige Josef des Rogier van der Weyden in seiner aufrechten, wenig belebten Haltung noch deutlich den engen Zusammenhang der Quattrocentomalerei mit der Plastik des Mittelalters zeigt.

Dieses Moment, daß Brueghel nur noch als Maler arbeitet, verbindet sich nun wiederum mit einem ähnlichen Kontrast, wie wir ihn schon einmal in seiner künstlerischen Auffassung konstatieren mußten. So, wie seine übertriebene Charakterisierungsweise an das fratzenartig Karikierende der alten Kunst erinnert, ist auch sein Kolorit, von dem wir hier allerdings nicht viel sprechen können, bis zu einem gewissen Grade gleich mit dem des Rogier van der Weyden. Die unmittelbaren Vorläufer von Brueghel, die wir in der Schule des Quentin Massys zu suchen haben — abgesehen von Hieronymus Bosch — liebten eine reich nuancierte, vielfältig gebrochene, auf funkelnden Lüster gestellte Farbe. Sie befanden sich damit im erklärten Gegensatz zu dem Farbensystem des Quattrocento und vor allem dem des Rogier van der Weyden, der die Farben in voller Leuchtkraft ungebrochen und unvermittelt nebeneinander stellte, so daß nach gotischer Sitte eine Art von Buntheit entstand.

Auf dieses Kolorit greift nun Brueghel wieder zurück, indem auch er die Nuance ausschaltend, mit der vollen, fast bunten Farbe arbeitet. Allerdings geht er nicht so weit, daß er die Erfahrungen eines Jahrhunderts ganz außer acht gelassen hätte. So unvermittelt und so hart stellt er die Farben nicht mehr nebeneinander, aber es sind doch die Beziehungen von ihm zu Rogier van der Weyden, was das Kolorit anlangt, beinahe enger als wie die zu seinen unmittelbaren Vorgängern. Trotzdem darf man aber auch sagen, daß gerade durch seine starke Farbe Brueghel nun doch zu den flandrischen Künstlern des 17. Jahrhunderts hinüberführt, unter denen ja einige mit ihm blutsverwandt gewesen sind.

Ein letzter Nachhall alter Zeit oder auch, wenn man will, ein erster Vorbote des reinen Realismus vom 17. Jahrhundert ist die auffallende Unruhe der Bewegung und die Vorliebe für Auflösung der breiten Flächen in lange, schmale Einzelpartien. Keine der Personen steht in ruhiger, gerader Haltung da. Sie sind nach rechts und links, nach vorwärts und rückwärts gebeugt. Die Gewänder bestehen nicht aus breiten, schön geordneten Flächen, sondern der Künstler hat immer wieder Gelegenheit genommen, die Hauptmasse zu unterbrechen, indem er das Gewand an der Brust klaffen läßt, den Ärmel in Puffen spaltet, den Mantelsaum in lauter einzelne Zaddeln zerlegt. Ganz charakteristisch dafür ist die Behandlung des Haares, das nicht wie im 15. Jahrhundert im großen und ganzen gegeben ist, sondern in lauter einzelnen, dünnen Strähnen herunterfällt und wirr über die Stirne und Wangen herabhängt. Manche dieser Einzelheiten widersprechen direkt dem Stil des 15. Jahrhunderts, so besonders die Unruhe in der Haltung, andere auch, wie eben die Haarbehandlung, zeigen nun trotz des großen Fortschrittes in der malerischen Auffassung auch mancherlei Zusammenhang mit der alten Art; das Zerlegen des Haares in die einzelnen Strähne erinnert in mancher Hinsicht an die spitze Manier der Quattrocentisten, allerdings ist in der weichen, tonigen Behandlung doch bereits eine ganz andere Erscheinungsart angestrebt. Brueghel steht also in seiner Formbehandlung zwischen den Meistern der zwei Blüteperioden als einer, der ganz konsequent das Alte, soweit es nur irgendwie haltbar war, konserviert und den Umwandlungen, die das 17. Jahrhundert bringen mußte, entgegengeführt hat. Darin liegt seine große, kunstgeschichtliche Bedeutung.

Wenn man auch bei Brueghel immer wieder den Anschluß an die Quattrocentisten bemerken kann und ihm in dieser Hinsicht einen sehr verständigen und pietätvollen Sinn nachrühmen muß, so ist er trotzdem niemals davor zurückgeschreckt, Neuerungen zu treffen, die seiner Zeit notwendig scheinen mußten. So hat er das Arrangement prinzipiell geändert. Bei Rogier van der Weyden ist die Anbetung der Könige noch im Sinne der alten Zeit als Krippenbild behandelt. Die Quattrocentisten standen in den Niederlanden zu sehr

unter dem Bann der mittelalterlichen Tradition und hielten sich zu eng an die Eindrücke, die sie von den biblischen Vorgängen durch die Mysterienbühne erhielten. Sie wagten nicht aus der Anbetung Christi in dem engen Stall der Hütte von Bethlehem all das zu entfernen, was die Bibel über die Umgebung berichtet. Und sie hielten sogar daran fest, daß diese Umgebung möglichst deutlich geschildert werde. Der Stall, das Rind und der Esel müssen das Milieu so charakteristisch angeben, daß sie nicht aus der Darstellung zu entfernen sind. Die Alten hatten in ihrem frommen Sinn freilich immer ein Auge darauf, daß in diesem ärmlichen, zerfallenen Häuschen die Würde der göttlichen Personen recht erhaben zur Geltung komme. Darum schlossen sie eine Art von theatermäßig wirkendem Kompromiß, den sie wohl von der Mysterienbühne übernommen haben, und der ihnen erlaubte, das Milieu verhältnismäßig treu zu schildern und doch die Heiligkeit des Vorganges zu wahren. Bei Brueghel dagegen treffen wir eine Auffassung, die von solcher, in gewisser Beziehung doch auch kleinlichen Rücksicht auf die Tradition nichts mehr wissen wollte. Er kann den Stall nicht entbehren, weil er nun einmal zum Thema gehört, aber er rückt ihn ganz in den Hintergrund und läßt ihn nur noch als dekorative Folie wirken. Von den Tieren behält er nur den Esel bei, aber in einer Form, die für den Unterschied der beiden Jahrhunderte außerordentlich wichtig ist.

Bei Rogier van der Weyden wird man der allerdings sehr archaischen Behandlung der Menschengestalten alle Gerechtigkeit widerfahren lassen müssen, obwohl sie einigermaßen steif und ungelenk sind. Dagegen sind die Tiere von einer beinahe komisch wirkenden Naivität. Als Farbenerscheinung, als Malerei und in der technischen Delikatesse der Ausführung stehen sie ja durchaus auf der Höhe der übrigen Partien, aber an Treue und Wahrheit stehen sie den Menschengestalten ganz auffallend nach. Das kommt daher, daß die primitiven Künstler sich vor allem dem Studium der Menschenfigur gewidmet haben. Tiere und Landschaft wurden erst in verhältnißmäßig später Zeit mit ähnlichem Eifer und Glück studiert. So zeigt es sich denn, daß Brueghel, obwohl er dem Stall

und den Tieren lange nicht so viel Aufmerksamkeit schenkte, wie das Rogier getan hat, trotzdem den Esel bei weitem besser und wahrer gebildet hat. Hierin liegt ein Fortschritt, der ebenfalls darin begründet ist, daß das 16. Jahrhundert viel mehr als das 15. Jahrhundert den Gesamteindruck maßgebend sein ließ und nicht mehr die eine Erscheinung auf Kosten der anderen bevorzugte.

Mit der größeren Einheitlichkeit der Anschauung hängt es nun zusammen, daß Brueghel in der Behandlung des Raumes wesentlich glücklicher ist als Rogier. Bei der Münchner Anbetung spielt sich ebenso wie bei der Wiener der Vorgang nicht in der Hütte selbst ab. Bei beiden Bildern befinden sich die Personen vor der Krippe von Bethlehem. Aber diese Ähnlichkeit ist nur scheinbar; in der Tat waltet ein direkter Gegensatz. Rogier van der Weyden hat, wie das besonders an der Figur des heiligen Josef klar wird, versucht, die Personen im Raum der Hütte darzustellen. Aber das ist ihm nicht gelungen; denn trotz dieses Versuches verhält sich die Anordnung so, daß die heiligen Personen in einem sozusagen abstrakt gegebenen Vordergrunde sich befinden und die Hütte teilweise über ihnen, in der Hauptsache aber hinter ihnen in die Bildfläche hineingezeichnet ist. Die wichtigsten Personen stehen alle in einer mit der Oberfläche des Gemäldes beinahe zusammenfallenden Vertikalschicht; in dem mit dieser nicht verbundenen Mittelgrund steht dann die Hütte und in dem wiederum ganz selbständigen Hintergrund dehnt sich die dekorativ außerordentlich glücklich, aber perspektivisch ganz willkürlich behandelte, übermäßig helle Landschaft aus.

Ganz anders verhält sich die räumliche Anordnung bei Brueghel. Allerdings sind die Figuren ebenfalls vor die Hütte gestellt, aber da diese nur als dekorative Folie verwertet ist, so kommt sie für die Gruppierung der Figuren überhaupt nicht in Betracht. Brueghel macht nicht den mindesten Versuch, auch nur einen Teil der Anwesenden in der Hütte unterzubringen; denn er sagt sich mit vollem Recht, daß unter den gegebenen Verhältnissen, wie sie von der Bibel und Legende geschildert werden, gar keine Möglichkeit dazu gegeben ist. Er verzichtet also ganz konsequent darauf, den ge-

schlossenen Raum in irgend ein tatsächliches Verhältnis zur Handlung zu bringen. Damit erhält er nun die Freiheit, die Gruppe nach den Prinzipien des 16. Jahrhunderts anzuordnen und hier kann nicht geleugnet werden, daß er bei weitem umsichtiger und freier verfährt als Rogier.

Die Gruppe der von den Königen und ihrem Gefolge umgebenen heiligen Familie ist derart angeordnet, daß die Madonna beinahe nach allen Richtungen hin das Zentrum bildet; während sie bei Rogier van der Weyden nur der Mittelpunkt nach rechts und links hin ist. Das ist grundlegend für den Unterschied der noch ziemlich raumlos gruppierenden Kompositionsweise des Quattrocento und der nach allen Richtungen die Fäden schlagenden Art der Renaissance. Hier war eine Anknüpfung an die alten Formen, die Brueghel sonst so gern wieder aufzunehmen pflegte, ganz unmöglich, und hier setzte auch der Umschwung ein, der bald danach die letzten Reste gotischer Kunst aus der niederländischen Malerei beseitigte.

MANTEGNA UND PACHER

Unter den italienischen Malern des 15. Jahrhunderts gilt Andrea Mantegna als derjenige, der in Verbindung von künstlerisch feiner mit mathematisch scharfer Perspektive die größten Erfolge hatte. Wenn von Perspektive in jener Zeit die Rede ist, denkt man in erster Linie an ihn, obwohl andere, wie Piero della Francesca und die große Menge der Ferraresen doch auch sehr Bedeutendes in dieser Disziplin geleistet haben. Unter den deutschen Malern des 15. Jahrhunderts hat in Perspektive keiner auch nur annähernd so Großes und künstlerisch Vollendetes geleistet als Michael Pacher von Bruneck, der im Sankt Wolfgangsaltar das beste Tafelwerk deutscher Kunst vor Albrecht Dürer und zugleich das einzige geschaffen hat, das innerhalb der gesamten germanischen Malerei des Quattrocento sich mit dem Genter Altar messen darf. Pachers Kunst, den Raum zu behandeln, ist so auffallend stark, daß man sie gewöhnlich nicht als ein ihm selbst eigenes persönliches Verdienst gelten lassen, sondern von Mantegna direkt oder indirekt ableiten will. In der Tat ist ja Südtirol so verführerisch nahe an Italien gelegen, schon selbst in der Landschaft so halb italienisch, daß die Annahme von engen Beziehungen zwischen italienischer und Südtiroler Kunst recht nahe liegt. Es sind solche auch da und dort nachgewiesen; aber nicht in einer Weise, die es erlaubte, die Tiroler Malerei in einer der wichtigsten Beziehungen und Persönlichkeiten in Abhängigkeit von der italienischen Malerei im allgemeinen oder einem italienischen Künstler im besonderen zu versetzen. Anregungen mögen vom Süden nach dem Norden, übrigens auch vom Norden nach dem Süden gegangen sein; aber in der Hauptsache steht die tirolische und die mit ihr ganz eng verwandte bayrische Kunst der italienischen als ein geschlossener Block gegenüber, und ein Haupt-

merkmal dieser bayrisch-tirolischen Kunst ist eben das starke Raumgefühl, das sich keineswegs bei Pacher allein findet, sondern vor und nach ihm bei allen — bedeutenden und unbedeutenden — Malern dieser Schule. Man darf also bis auf weiteres sagen, daß gerade die ausgeprägt starke Vorliebe für perspektivische Probleme, die Pacher kennzeichnet, ein nationales Erbgut ist. Möglich ist es, obwohl nichts dafür als Beweis angeführt werden kann, daß Pacher in Italien gewesen ist und für manches in ihm arbeitende Problem dort leichte Lösung oder wenigstens Anregung gesucht hat. Von seinem Bruder Friedrich, der allerdings nur ein ganz untergeordneter Maler war und dem Namen Pacher weniger Ehre gemacht hat, wissen wir das ja aus dem bezeichneten Freisinger Gemälde. Aber eben weil bei Friedrich Pacher die italienische Beeinflussung so ganz unverkennbar ist, so müssen wir bei Michael um so vorsichtiger sein; denn bei ihm sind keine solch direkten Beweise zu finden, und sie müßten zu finden sein, wenn er ebensoviel von den Italienern genommen hätte wie sein Bruder. Mit der größeren Selbständigkeit seines allerdings viel stärkeren Talentes ist der Mangel an offenkundigen Beeinflussungen nicht zu erklären.

Im folgenden sei aus den um 1450 entstandenen Paduaner Fresken des Mantegna die Taufe des Hermogenes mit einem Bilde aus der Augsburger Galerie verglichen, das gut 30 Jahre später entstanden sein wird, und wenn es nicht von Michael Pacher selbst gemalt ist, doch wenigstens auf einen sehr weit ausgeführten Karton von ihm zurückgeht. Es gehört zu einem Altar der vier Kirchenväter, von dem sich zwei große Tafeln in der Münchner Pinakothek und zwei weitere in Augsburg befinden. Auf den Rückseiten der Augsburger Tafeln waren vier Heiligengeschichten gemalt, von denen man vielleicht mit Unrecht glaubt, daß sie Szenen aus dem Leben des heiligen Nikolaus von Cusa darstellen. Die eine von ihnen zeigt einen heiligen Bischof auf der Straße stehend, dem ein grüner Teufel das Psalterium halten muß. Die Art, wie die Reihe der Häuser von dem Heiligen weg in die Tiefe führt, wie hinten durch Bögen der Ausblick auf eine Gasse gegeben wird, und über den Bögen die Zuschauer stehen, die herunterblicken: das entspricht

alles so sehr der Komposition des Mantegna, daß eine gewisse Ähnlichkeit vorliegt, die es uns leicht macht, die zwei Werke auf den angeblichen Schulzusammenhang zwischen Mantegna und Pacher zu vergleichen; denn wenn Mantegna Einfluß auf Pacher ausgeübt hat, so können nach Örtlichkeit und nach der Natur der Gemälde doch nur die Paduaner Fresken in Betracht kommen. Läßt sich keine Gemeinschaft finden, dann wird wenig Aussicht bestehen, für die bekannte Hypothese andere Gründe zu finden, als die aus dem Gutdünken genommen sind.

Die Übereinstimmung im Problem geht sehr weit, wenn es allerdings auch wahr ist, daß Mantegna einen durch Arkaden und Säulengänge geschlossenen Hofraum als Schauplatz gewählt hatte, während Pacher eine freie Straße genommen hat. Aber diese Abweichung macht nicht so viel aus, um nicht die Gemeinschaftlichkeit der hauptsächlich auf perspektivische Wirkung gestellten Absichten der Künstler erkennen zu lassen; denn das ist ja sowohl bei dem vielbesprochenen originellen Augsburger Bilde ebensosehr das Auffallende, wie bei dem Fresko des Mantegna. Das Interesse der Künstler war nicht allein darauf gerichtet, uns den Vorgang an sich zu zeigen, sondern beide legen ausdrücklich sehr viel Wert darauf, außer der Erzählung uns auch noch, und zwar sehr ausführlich, die örtliche Situation zu schildern, in der sich die heilige Szene abgespielt hat. Was Pacher uns zeigt, wäre genügend drastisch, wenn er sich auf den Bischof und die groteske Gestalt des nach mittelalterlicher Weise als dummer Teufel geschilderten höllischen Unholdes beschränkt hätte, der mit leichtbegreiflichem, innerem Widerstreben dem ehrfurchtgebietenden Heiligen das Psalterium halten muß. Diese Szene hat so viele wirkungsvolle Gegensätze, daß es gewiß nicht nötig war, noch auf weitere Steigerung zu sinnen. Und doch ist es kein Zweifel, daß Michael Pacher das Überraschende des Ganzen noch zu steigern gewußt hat, indem er die beiden Gestalten so überwältigend eindrucksvoll gegen den Hintergrund gesetzt hat.

Bei Mantegna liegt der Fall genau so. Der heilige Jakobus tauft den vornehmen Hermogenes in der Gegenwart von angesehenen Männern, die lebhaftes Interesse an der heiligen, für den Her-

mogenes so wichtigen Handlung nehmen. Auch die übrigen Zuschauer, die von weniger hohem Rang sind, zeugen durch ihre beinahe aufgeregten Gebärden davon, daß in ihren Augen diese Taufe ein hochbedeutendes Ereignis ist. So würde in der vorhergehenden Zeit kein Künstler es für nötig gehalten haben, die Erzählung sozusagen zu würzen; aber wie Pacher, so legt auch Mantegna viel Wert darauf, durch die Art, wie er den Schauplatz der Begebenheit ausmalt, noch ein weiteres, in seinen Augen wohl auch höheres Interesse, beizufügen. Insofern stehen sich beide Künstler auf gleichem Boden gegenüber; aber es ist leicht zu sehen, daß sie in dieser Hinsicht nur besonders markante Einzelerscheinungen unter einer Fülle Künstlern des 15. Jahrhunderts sind, die nichts erzählten, ohne daß Ort und Gegend genau bestimmt waren. Es ist dagegen ebensoleicht zu beobachten, daß Mantegna und Pacher ganz verschiedene Zwecke bei der Schilderung der Örtlichkeit verfolgen, so verschiedene, daß die eben konstatierte Ähnlichkeit beinahe verblaßt.

Mantegna hat offenkundig der Architektur an sich den größten Wert beigelegt. Was er gibt, sind nicht sowohl Räume, als kunstvoll projizierte Wände und zwar solche Wände, die ihm wegen gewisser archäologischer Merkwürdigkeiten besonders teuer waren. Der Italiener offenbart sich in zweifacher Hinsicht als Gelehrter: erstens verwendet er sehr eingehende Studien auf die mathematische Ergründung der Perspektive, zweitens aber kümmert er sich nicht weniger eingehend um das Wesen der römischen Architektur. Er arbeitet als Mathematiker und als Archäologe. Beides kann man von Pacher gewiß nicht sagen. Er ist ausgesprochener Raumkünstler. Ihn interessiert das Verhältnis der Personen zu dem Raum. Die Wände und die Mauern sind für ihn nur Abschluß der Szenerie, ein unentbehrlicher, aber schließlich doch nebensächlicher Abschluß. Die Gasse ist für Pacher nicht eine Reihe von Häusern, sondern sie ist der lange, freie, allerdings schmale Platz, in dem die beiden Gestalten bei ihrer merkwürdigen Unterredung stehen. Die weite Endlosigkeit machte Pacher Vergnügen. Er liebt es, dem Blick keine Schranken zu setzen, und so verfolgt er ein Problem, das völlig verschieden von dem des Mantegna ist.

Der Italiener hat die Figuren in kein besonders intimes Verhältnis zum Raum gesetzt. Selbst da, wo man glauben sollte, daß er die Gestalten frei herausarbeiten müßte, wie bei den zwei rechts stehenden Taufzeugen, tut er es nicht. Er sucht und findet immer wieder eine Wandfläche oder einen Pilaster, an den er seine Figuren lehnen kann, und ist insofern erstens viel altertümlicher und befangener als Pacher, zweitens aber auch jedenfalls weit entfernt von der hellen Klarheit des Tirolers. Man vergleiche nur den vorwärts geneigten heiligen Jakob mit dem Bischof auf dem Augsburger Bild und man wird sogleich sehen, daß Mantegna die Gestalt nicht recht vom Hintergrund zu lösen gewußt hat. Der heilige Jakob scheint nicht senkrecht dazustehen, sondern indem er sich vorwärts beugt, auch zugleich sich nach links hinten zur Seite zu biegen.

Mantegna hat für ein ganz anderes Publikum gearbeitet als Pacher. Was er machte, das sollte in erster Linie den gelehrten Professoren, Humanisten und archäologisch interessierten Künstlern von Padua gefallen. Darum hat er all das archäologische Detail von römischen Triumphbögen, Sarkophagen und wohl auch Gebäuden zusammengetragen, damit er ein leibhaftes Bild der Szene gebe, wie sie sich seinerzeit zugetragen haben mag. Er arbeitet nicht allein als Künstler, sondern auch als Historiker. Die Naivität der früheren Zeit ist bei Mantegna verschwunden. So wird seine Kunst jederzeit auf das Auge eines kultivierten Menschen einen starken Eindruck machen; aber sie ist schwerlich geeignet gewesen, Michael Pacher zu verführen, der für die Tiroler Dörfer und Städtchen zu malen hatte und nicht hoffen durfte, für derartige archäologische Stilübungen Verständnis zu finden. Selbst sein Bruder Friedrich, der so manches von der oberitalienischen Kunst geholt hat, hat sich niemals auf die Nachahmung solcher, schließlich doch rein gelehrter Motive eingelassen. Das, was dem Mantegna und seinen Freunden das Wichtigste gewesen ist, hat für Pacher keinen Wert gehabt.

Nun bleibt aber immerhin die Möglichkeit, daß der Tiroler trotz seiner ganz anders gearteten Veranlagung doch in der Raumbe-

handlung des Mantegna manches gesehen hat, was ihm wenigstens Anregung geboten haben kann. Wenn die Frage in solch allgemeiner Form gestellt wird — und in schärferer Fassung läßt sie sich nicht geben — so ist es sehr schwer eine Antwort zu bringen, und kaum ist es möglich, daß sie anders als verneinend ausfalle. Mantegna ist ja freilich altertümlicher in der Raumbehandlung als Pacher, aber er hat fraglos ungleich viel mehr gewußt. Zumal wenn man bedenkt, daß die Augsburger Tafel doch manche Schwächen an sich hat, die die Eigenhändigkeit der Ausführung durch den Meister des großartigen Sankt Wolfgangaltars zweifelhaft erscheinen lassen, ist es offenkundig, daß Mantegnas Fresko nicht nur viel gewaltiger im Stil, sondern auch viel mehr diszipliniert in der Technik ist. Für den Gebirgler, der aus ganz anderen Kulturverhältnissen stammte, wäre es unmöglich gewesen, von Mantegna auch nur irgend etwas zu lernen, ehe er sich nicht dessen sehr kapriziöse, perspektivische Zeichnung angeeignet hätte. Aber das wäre ein langwieriges Studium gewesen und würde auch ganz unverhüllbare Spuren der Abhängigkeit hinterlassen haben. Man darf sogar behaupten, daß Pachers Stil dem des Mantegna so diametral gegenübersteht, daß der Tiroler sich von dem Fresko vielleicht mit hoher Bewunderung, aber doch mit der Erkenntnis abgewandt haben wird, daß eine Gemeinschaft der Interessen nicht besteht.

Michael Pacher ist wohl, wenn das auch nicht ganz sicher steht, nicht nur Maler, sondern, wie Multscher und so viele andere, auch Bildschnitzer gewesen, und ist außerdem ein charakteristischer Vertreter des Tiroler Quattrocento. Also hat seine Kunst von vornherein gewisse Verwandtschaften mit der des Mantegna haben müssen: einmal die Vorliebe für plastisch runde Modellierung und dann die strenge Zeichnung. Aber wenn wir die Modellierung prüfen, so begegnen wir wieder der Bestätigung des alten Spruches, daß, wenn zwei das gleiche tun, es doch nicht dasselbe ist. Die Modellierung des Mantegna geht auf eine ausgesprochen statuarische Haltung aus und zwar so sehr, daß man ganz unnötigerweise geglaubt hat, er habe das von der Antike und vielleicht auch von Donatello gelernt. Das ist nun gewiß nicht der Fall, sondern Man-

tegna verfolgte jene spröde Richtung der oberitalienischen, speziell der venetischen Malerei, die allseitig runde Figuren anstrebte, aber in einer gewissen absoluten Weise, die weit entfernt von malerischer Wirkung gewesen ist. Alle künstlerischen Verwandten des Mantegna finden sich in Venedig und Ferrara. Pachers Stil ist aber völlig verschieden und zwar in einer zweifachen Art. Der Tiroler erinnert in der durch ihre Schlichtheit so mächtigen Gestalt des heiligen Bischofs an die germanische Holzschnitzerei; er erinnert so deutlich an sie, daß er ganz allein aus ihr abzuleiten wäre, wenn nicht die überraschende Erscheinung des Teufels so viel mit rein malerischem Stil zu tun hätte. Diese Figur ist ja auch rund, aber nicht statuarisch rund, wie die Figuren des Mantegna. Die Formen sind alle wundervoll im Raum modelliert und im Zusammenhang mit der ganzen Umgebung behandelt. Das ist nun ein wesentlicher Unterschied gegen Mantegnas Plastik. So wie Pacher im erklärten Gegensatz zu dem Italiener sich nicht so sehr um die den Raum abschließenden Mauern, als vielmehr um den Raum selbst gekümmert hat, so ist es ihm auch bei der Modellierung in erster Linie darauf angekommen, diese aus den räumlichen Verhältnissen heraus für unser Auge zu erklären. Er sieht viel malerischer. Bei Mantegna finden sich in der Modellierung besonders an der Oberfläche noch oft genug Quetschungen und Flachheiten, die Pacher gar nie hat. Man vergleiche nur auf der Taufe des Hermogenes den vordersten Mann rechts in seinem sehr launisch geknitterten Gewande mit dem heiligen Bischof des Augsburger Bildes, und man wird die Ängstlichkeit erkennen, mit der Mantegna die plastische Wirkung behandelt hat. Pachers Stil mag im rein künstlerischen Sinne weniger großartig sein; er ist dafür in der malerischen, fast luftigen Behandlung der Raumfragen viel freier. Wenn man an dem Antlitz des heiligen Bischofs den engen Zusammenhang mit der Tiroler Holzschnitzerei ohne weiteres zugeben muß, so wird man doch nicht ableugnen können, daß der Wurf des Mantels so leicht und mächtig zugleich, so anschaulich und raumklar ist, wie Mantegna auf den Paduaner Fresken niemals einen Mantel gebildet hat.

So verhält sich die Plastik in Pachers Vortrag zu der bei Mantegna dermaßen, daß Pacher zunächst einmal sich als der direkte Abkömmling der Tiroler Bildschnitzer dartut und daß er dann aber trotz dieses Zusammenhanges eine malerische Feinfühligkeit zeigt, die sich bei Mantegna nie findet. Wenn die Paduaner Fresken in sehr engen Beziehungen zur Malerei von Venedig und Ferrara stehen, so kann man bei Pacher derartige Verwandtschaft kaum beobachten und jedenfalls nicht näher beweisen. Der Vergleich der zwei Künstler drängt immer lebhafter dazu, jeden aus der Kunst seines Volkes zu erklären.

Für das Streben, Pacher aus der bayrisch-tiroler Malerei zu erklären, kommt in erster Linie das Städtebild in Betracht. Es ist charakteristisch tirolisch; das ist nun nicht weiter zu verwundern, und damit ist an sich auch gar nichts zu beweisen. Aber die Art, wie der Straßenzug zu gleicher Zeit plump und doch über alle Maßen anschaulich entwickelt ist, kann als zwingender Beweis dafür gelten, daß eben dieses Moment, das als Ausgangspunkt der Hypothese vom Einflusse des Mantegna auf Pacher genommen zu werden pflegt, bis jetzt nicht richtig eingeschätzt wurde. Zunächst darf man, ohne die außerordentliche Raumwirkung um ihr Verdienst zu bringen, doch sagen, daß diese prachtvolle Tiefenwirkung noch sehr kunstlos, und wenn ein grobes Wort bei einem Künstler wie Pacher erlaubt ist, genau im selben Stil der Bauernmalerei gehalten ist, wie die übrige Tiroler und bayrische Kunst auch. Solche Zucht und solch feiner Geschmack, solche imposante Ernsthaftigkeit, wie bei Mantegnas Behandlung der Architektur, findet sich hier nicht, und vor allem findet sich hier nicht jenes planmäßig arbeitende Zielbewußtsein, das Mantegna auszeichnet. Es ist keine Frage, daß dieser allzu sehr gelehrt war und als ein echter Italiener der Mathematik zuviel Raum in seinen Kunstformen gewährt hat; aber er brachte doch durch sie eine schöne Ordnung in seinen Stil, die seit seiner Zeit bis auf den heutigen Tag so sehr sympathisch auffällt. Bei dem Augsburger Bilde und überhaupt im ganzen Werke des Michael Pacher ist keine Spur von solcher Vorherrschaft mathematischer Prinzipien, die Komposition und Vortrag bestim-

men. Hier waltet trotz manchen Fortschrittes noch eine fast mittelalterliche Unreife, die den erklärten Gegensatz zu Mantegnas so sehr subjektivem und ganz persönlichem Stil bildet. Wie überlegt ist die Auswahl der Architektur bei Mantegna, wie greift die Komposition der Figuren mit dem Arrangement der Säulengänge und Arkaden zusammen! Wie energisch läßt Mantegna auf der linken Seite die so reich durchgebildete Wand sich scharf gegen die Mitte ziehen, damit sie in allen ihren Details recht klar sichtbar werde und damit sie den handelnden Personen eine möglichst kräftige Rückenstütze gebe. Dagegen nimmt sich doch die beinahe senkrecht in die Tiefe geführte Häuserreihe bei Pacher schmucklos aus. Wichtiger mag es noch sein, daß sie nicht so vielseitig in die Komposition einbezogen ist. Sie hat, wie alles bei Pacher, nur die eine Aufgabe, Raum, möglichst viel Raum zu schaffen.

Wenn nun Mantegnas Stil der viel reichere ist, so bleibt doch die Tatsache, daß Pacher die Tugend der Einseitigen besitzt: er ist konsequent. Er kennt nur ein Ziel: das ist die stärkste Anschaulichkeit. Sonderbar genug erreicht er diese, obwohl er ein Bildschnitzer ersten Ranges gewesen zu sein scheint und auch in seiner Malerei den Zusammenhang mit der Alttiroler Bildschnitzerei nicht verkennen läßt, am Ende doch auf so rein malerische Weise, wie das im koloristisch so eng gebundenen Quattrocento nur möglich gewesen ist. Keiner der großen Maler seiner Zeit hat seine Figuren so einheitlich mit der räumlichen Situation zusammen gesehen, kein anderer hat sie so eminent malerisch in die Tiefe des Bildes hineinmodelliert. Wenn man bei Mantegna mit Erstaunen sieht, daß er trotz des mit soviel gründlicher Berechnung angelegten Raumes die Figuren nicht frei im Rund arbeitet, so ist bei Pacher das Bewundernswerte eben diese Übereinstimmung in Behandlung von Figuren und Raum. Wer so wie er das Auge in die Tiefe lockt, der kann keine Flachheiten brauchen und der kann keine an der Oberfläche gequetschten Gewänder machen. Mantegnas Gestalten sind trotz der starken Betonung der Perspektive nicht vollkommen rund und plastisch; aber die des Pacher sind es, und zwar wegen der prachtvollen Raumbehandlung. Falls man aus dem Grunde, weil

Mantegna vor Pacher die ausgesprochen große Vorliebe für perspektivische Probleme gehabt hat, sagen wollte, daß der Tiroler von dem Italiener gelernt hätte, so müßte man auch sagen, daß er ihn gerade auf dem Gebiet übertroffen habe, wo er sich an ihm gebildet haben soll. Das wäre ja möglich; denn es ist der Lauf der Welt; aber eine derartige Behandlung liegt keineswegs in dem Sinn derjenigen, die Mantegna als Pachers Vorbild bezeichnet haben. Eine unbefangene Betrachtung wird wohl zu dem Schluß führen, daß diese zwei Meister, da, wo sie verwandte Ziele verfolgen, der Übereinstimmung unterliegen, die große Künstler derselben Zeit immer verbinden muß, und daß sie in der verschiedenartigen Behandlung eines ursprünglich gleichen Problems sich als Künstler zweier getrennter Nationalitäten erweisen.

DIE VERKÜNDIGUNG DES FRA FILIPPO UND DES ANDREA DEL SARTO

Aus Santa Maria Primerana in Fiesole bei Florenz ist in die Münchner Pinakothek eines der stattlichsten Hauptwerke des Fra Filippo Lippi gelangt: eine Verkündigung. Sie vertritt in ganz typischer Form jenen in Florenz um 1450 herrschenden Stil, der in frischer, natürlicher Auffassung des Innenlebens und in den geschmackvollen neuzeitlichen Ornamenten bereits den Charakter der Frührenaissance erkennen läßt, in den Formen des Menschenkörpers, im Kolorit und in der Komposition aber noch viel mittelalterlichen Mangel an Schärfe und Entwickelung zeigt. Fra Filippo ist wohl in dem Kloster San Carmine aufgewachsen, wo Masaccio mit den Fresken der Petruslegende die neue Malerei auf feste Füße stellte, aber er hat doch wenig von Masaccio genommen und sich einer Kunst gewidmet, die in vielen Beziehungen das Gegenstück zu der des Fra Angelico bildet. Ohne noch dem wirklichen Mittelalter anzugehören, hat er doch den Realismus der Neuzeit nicht recht konsequent in sein Programm aufgenommen, und bildet so eine sehr merkwürdige Vermittelung zwischen den beiden Stilen. Seiner Verkündigung sei nun die des Andrea del Sarto gegenübergestellt, die ungefähr 1512 gemalt wurde und bereits den reinen Stil der Renaissance vertritt.

Der Hauptunterschied zwischen den zwei Bildern betrifft ihr Verhältnis zur Tradition. Die Verkündigung ist ein ikonographisch festgelegtes Thema, das jahrhundertelang in jener Auffassung behandelt wurde, die für das Mittelalter so charakteristisch ist, und die sich ganz eng an den Text und Sinn der biblischen und legendären Überlieferung hielt. Es heißt in den alten Berichten, daß

die heilige Jungfrau beim Gebet in ihrem Kämmerlein war, als ihr der Engel des Herrn die Botschaft brachte. Dementsprechend wird der intime Charakter des Vorganges immer sehr nachdrücklich betont und zwar sowohl dann, wenn die Madonna beim Gebet im engen gotischen Gemach oder in poetisch einsamer hoher Kirchenhalle dargestellt wurde. Sie, die wohl selbst einem hortus clausus verglichen wurde, kniet fern vom Lärm und Getrieb der Menschen beim andächtigen Gebet vor ihrem Lesepult und wendet sich mit mehr oder weniger heftigem Schrecken dem eintretenden Engel zu. In Fra Filippos Zeit war die Überlieferung schon durchbrochen. Die Madonna kniet nicht mehr, sondern sie hat sich in vornehmer und doch so bescheiden graziöser Haltung erhoben, um die Botschaft des sehr holdselig vor ihr knienden Engels entgegenzunehmen. Die Halle ist nach hinten offen und gewährt einen lieblichen, allerdings sehr beschränkten Ausblick in den sauber gepflegten Garten. Im übrigen ist das übliche Zubehör der Verkündigung noch beibehalten: die heilige Taube schwebt auf goldenen Strahlen herab, in Erinnerung an das Wort, daß der Geist des Herrn die Jungfrau überschattete. Gottvater selbst erscheint, wie das gewöhnlich bei den Verkündigungsbildern der Fall ist, von Engeln umgeben in den Lüften, denn er ist es ja, der die heilige Taube, den logos, ausschickt. Vor allem aber ist noch die alte rührende Intimität und Einfalt der Szene gewahrt, der sich ja unter allen Erzählungen des Neuen Testaments keine andere an edlem Reiz der Traulichkeit gleichstellen darf. So ist trotz einiger Umwandlungen, die bereits den Eintritt einer neuen Kunstrichtung ankündigen, doch noch immer der alte Kern gewahrt.

Ganz anders nimmt sich die Szene bei Andrea del Sarto aus. Hier hat die Madonna in einer nicht ganz sinngemäßen Weise das stille Betkämmerlein mit dem freien Platz vor einem stolzen Renaissancepalast vertauscht. Sie ist freilich ohne Gesellschaft, noch immer hält sie das Gebetbuch in der Hand, und vor ihr steht ein Gerät, das zur Not noch als Lesepult dienen könnte: aber es fällt uns doch schwer zu denken, daß sie aus ernsthaftem, andächtigem Gebet durch die Ankunft des Engels aufgeschreckt worden sei. Der

Charakter der traulichen gesammelten Intimität ist so weit zerstört, daß im Hintergrunde eine jener nackten, männlichen Gestalten sichtbar wird, die so oft um das Jahr 1500 von den mittelitalienischen Malern auf Madonnenbildern angebracht werden. Sie können als eines der deutlichsten Zeichen dafür gelten, daß die Einführung antiker Motive nicht immer mit dem besten Geschmack geschah; denn die Madonna in Verbindung mit solchen profanen, nackten Figuren zu setzen, ist etwas ganz anderes, als wenn sie mit dem heiligen Sebastian oder anderen Heiligen zusammen dargestellt wird, die nach der Legende und nach der alten Tradition unbekleidet gebildet zu werden pflegten. Diese nudi, wie sie auch auf den Madonnenbildern des Michelangelo und des Signorelli vorzukommen pflegen, mögen das Zeichen einer neu einsetzenden, großen künstlerischen Kultur sein, aber sie zeigen nicht nur, daß die Kunst damals anfing, sich von dem Bann der religiösen Überlieferung zu befreien, sondern auch, daß sie äußerlich und spielerisch wurde. Es war eine schwüle und bedenkliche Zeit, als die mittelitalienischen Maler sich auf solchen Import von fast unverarbeiteten antiken Motiven einließen. Ein Hauptgrund dafür, daß Florenz so bald und für so lange Zeit die künstlerische Vorherrschaft an Venedig abgeben mußte, liegt in diesem wenig zartfühlenden Mischen heidnischer und christlicher Motive.

Wenn schon dadurch, daß die Verkündigung in einen Park versetzt wird, die alte Intimität zerstört und der Zusammenhang mit der früheren Kunst unterbrochen erscheint, so zeigt ein zweiter Umstand vielleicht noch deutlicher, wie sehr die Beziehungen zwischen den Künstlern des Mittelalters und denen der Renaissance schon im frühen 16. Jahrhundert gelockert waren. Bei Fra Filippo Lippi sehen wir, wie so oft auf den alten Darstellungen der Verkündigung, oben in den Lüften die Halbfigur Gott Vaters. Dieses Motiv ist schon in dem Kreise des Fra Bartolommeo dahin abgeändert worden, daß Gott Vater im Hintergrunde des Bildes als eine auf den Wolken stehende Freifigur angebracht ist. Das Verkündigungsmotiv war dadurch freilich sehr stark verändert worden, indem Gott Vater durch die Erhebung zur Vollfigur nicht mehr

wie in alter Zeit gewissermaßen als Symbol, sondern als tätig eingreifender Herr erscheint: die trauliche Verkündigungsszene war auf diese Weise mit einer der Renaissance allerdings gut entsprechenden repräsentativen Festlichkeit erfüllt worden. Es ist darum kein Wunder, daß Andrea del Sarto in der Verweltlichung nochmals einen Schritt weitergeht und an Stelle des in Begleitung von Engeln auftretenden Gott-Vaters eine Gruppe von vornehmen Leuten setzt, die von einem Balkon herab den mystischen und in ein so wunderbares Geheimnis gehüllten Vorgang beobachten und besprechen dürfen. Welch ein Unterschied gegenüber der echten alten Auffassung!

Selbstverständlich hat sich die Umwandlung nicht allein auf das speziell religiöse Gebiet und auf das Arrangement beschränkt, sondern es liegen große künstlerische Gegensätze zwischen den beiden Bildern auch insofern vor, als bei Fra Filippo noch der gotische Stil mit seiner Vorliebe für senkrechte Linien, für das Schlanke und Spitze, und als ferner auch noch die alte raumlose Malerei herrschte, während Andrea del Sarto bereits mit der Horizontalen, mit üppigen Maßen und mit ausgesprochener Freude an perspektivischer Planentwickelung arbeitete. Gerade in räumlicher Beziehung ist der Unterschied besonders auffallend. Bei Fra Filippo Lippi ist die Architektur bei weitem ausführlicher, aber trotzdem nicht nachdrücklicher behandelt als bei Andrea del Sarto. Die Münchner Verkündigung zieht freilich nicht wenig Vorteil aus der ungemein reizvollen Art, wie die Säulen und Kirchenwände gezeichnet sind. Aber man kann sich doch auch nicht verhehlen, daß all diese Pfeiler und Säulen und Wände bloßes Symbol für den Raum sind, daß sie ihn wohl unserem Verstande anzeigen, aber nicht vor unserem Auge entwickeln. Die Perspektive ist nicht gut, aber davon soll hier nicht die Rede sein. Das Wesentliche liegt darin, daß die Figuren und die Architektur gesondert behandelt sind, daß die Gestalten des Engels und der Madonna vor dem Raum stehen und nicht in ihn hineinverlegt sind, daß eben die ganze Architektur nur als Ornament behandelt ist. Es fehlt dem Bilde an Einheitlichkeit der Anschauung, und hier ist nun der große Fortschritt zu konstatieren,

den Andrea del Sarto im Anschluß an die Bestrebungen der Renaissance gemacht hat.

Es ist schon bemerkt worden, daß die Renaissance gegenüber der mittelalterlichen Kunst im guten und schlimmen Sinn des Wortes das Bühnenmäßige pflegt. Sie schuf eine große, weite, freie Szene, wo sich die Gestalten ungeniert und leicht nach allen Richtungen bewegen können. Die gotische Projektion auf eine Vertikalebene ist in dieser Zeit nicht mehr stilgemäß, der Raum und der Vorgang wird nach der Tiefe zu entwickelt, und mit gutem Bedacht schaffen die Künstler der frühen Renaissance jene breiten, klaren Bodenflächen, die, gleichviel ob im offenen oder geschlossenen Raum, den Blick in die Tiefe locken. Auf diesem Boden stehen dann die Menschen so groß und unabhängig vor uns, wie sie das tun, wenn sie auf der Bühne mit mächtigen Bewegungen und starken Schritten erscheinen. Diesem bühnenmäßig arrangierenden Geschmack der Renaissance entspricht es, daß Andrea del Sarto viel entschlossener als Fra Filippo Lippi den Raum als die Grundbedingung der ganzen Darstellung ansetzte. Er hat freilich die Architektur weit sparsamer behandelt als sein Vorgänger, aber er hat viel mehr mit ihr zu sagen gewußt. Das kommt von der Übereinstimmung in den Proportionen, die echt renaissancemäßig ist und uns unmittelbar davon überzeugt, daß die Madonna zu dem stolzen Bau gehört, vor dem sie steht, während bei Fra Filippo Lippi ein solcher Zusammenhang nicht besteht. Bei dem Münchner Bild wird man nie den Eindruck bekommen können, daß die Szene einheitlich gesehen und empfunden sei.

Aus dem Umstande, daß das Arrangement der Figuren, des Baues und des Gartens ausgezeichnet zueinander passen, ergibt sich nun auch die Erklärung dafür, daß Andrea del Sarto den so sehr vielseitig bewegten nudo gern in sein Madonnenbild aufgenommen hat. Es handelt sich ja offenbar nicht allein um eine Veränderung in der rein menschlichen Empfindung, sondern um einen bedeutsamen künstlerischen Umschwung. Gehört es zunächst in das Gebiet der allgemeinen Geistes- und Kulturgeschichte, daß die Künstler um 1500 nicht mehr den frommen Sinn besaßen, und daß sie den antiken nudo auf einem Madonnenbilde anzubringen wagten,

so handelt es sich hier doch auch um einen kunsthistorisch zu erklärenden Vorgang. In der Tat forderte die prononcierte Betonung des bühnenmäßig vertieften Raumes geradezu auf, derartige Figuren wie den Sandalenbinder oder Dornauszieher, bei deren Komposition das Raumproblem der antiken Kunst so prachtvoll verwendet worden ist, anzubringen. Wir haben hier einen ganz besonders drastischen Fall des engen Zusammenhanges zwischen Kunst- und Kulturentwickelung vor uns, wie er sich nicht häufig so klar darbietet.

Das gleiche gilt für die Art, wie die Gestalt der Madonna behandelt ist. Man muß nur ihr Haupt mit dem der Madonna des Fra Filippo Lippi vergleichen, um den prinzipiellen Unterschied sofort zu fassen. Bei Fra Filippo Lippi verdeckt das Schleiertuch das ganze Haar und einen nicht geringen Teil des Halses. Man wird nicht unschwer darin selbst bei diesem Künstler von bedenklich lockerem Lebenslauf den Nachhall der mittelalterlichen, züchtigen Kunstauffassung finden. Und doch handelt es sich dabei nicht eigentlich um Züchtigkeit, sondern um eine primitive Stufe der Kunst. Die Madonna des Andrea del Sarto trägt ihr Haupt, menschlich genommen, frei und hoch; aber auch, rein künstlerisch gesprochen, zeugt die Figur von einem großen Fortschritt zu wirklicher Freiheit. Das Schleiertuch darf nicht mehr das Haar und den Hals verdecken, sondern es wird ganz zurückgeschoben, so daß das Antlitz in seiner vollen Schönheit sichtbar wird und im künstlich geordneten Haar eine wirksame Folie erhält. Ebenso charakteristisch ist die Art, wie Andrea del Sarto den Hals behandelt. Er läßt ihn durch den weiten Ausschnitt frei in leichter Beweglichkeit sichtbar werden. In dieser Zeit, wo Michelangelo seine gewaltigen Aktstudien machte, wäre auch für den frömmsten Künstler eine solch züchtig verhüllte Gestalt wie die des Fra Filippo Lippi nicht gut denkbar. So ist nun auch das Gewand durchgehends in der Weise behandelt, daß es gerade wie beim Halse die freie Beweglichkeit der Körperteile und ihre Bedeutung für den Gesamtorganismus nicht nur nicht verhülle, sondern deutlich markiere. Die weichen Formen des schönen Busens werden sowohl durch das eigentliche Gewand, wie durch das kokett zur Seite geschobene Umschlagetuch wirksam betont,

über der Hüfte wird das Gewand kräftig eingezogen, so daß es auch hier wieder den Körperbau verraten muß. Vor allem auffallend ist die Behandlung des gebogenen Spielbeins. An sich kehrt bei beiden Bildern dasselbe Motiv wieder, aber bei Fra Filippo fällt das Gewand in beinahe nichtssagenden Falten zu Boden. Man sieht wohl, daß sich unter ihm das Bein befindet, aber Form und Tätigkeit werden nicht weiter betont. Es klingt alles so fein und zart aus, wie das eben in dem lyrisch gehaltenen, dem echten Mittelalter noch so nahestehenden Stil des Fra Filippo Lippi der Fall zu sein pflegt.

Ganz anders verhält es sich bei Andrea del Sarto. Seine Kunst war zu sehr von der des leidenschaftlichen Michelangelo beeinflußt, um nicht trotz aller Ruhe nach scharfen Akzenten zu streben. Er vertritt ja das höfische, gelassene Wesen der frühen Renaissance in durchaus charakteristischer Weise, und so ist auch die Haltung der Madonna bei allem Rhythmus der recht vielseitigen Bewegung doch so vornehm und gelassen, wie sie der damalige Stil wünschte. Sie ist aber auch nach den Gesetzen ebendesselben Stiles sehr pointiert, wie man das schon an der beinahe herrisch sprechenden Bewegung der Hand sehen kann, die an einer gotischen Verkündigungsmadonna ganz undenkbar wäre. Dementsprechend kann Andrea del Sarto das Spielbein nicht in der leise gebogenen Haltung geben wie Fra Filippo Lippi, sondern er setzt den Fuß nach einem in der Renaissance sehr beliebten Motiv auf das nebenanstehende Postament und dadurch kommt jetzt selbst in die ruhige Haltung des Spielbeines eine kräftig ausladende Bewegung, die sich grundsätzlich von der des Fra Filippo unterscheidet und die zu gleicher Zeit dem Andrea Gelegenheit gibt, den Bau des Körpers auch an dieser Stelle nachdrücklich zu betonen. In letzter Linie stehen sich in den beiden Madonnengestalten, und zwar gerade was die Haltung des Beines betrifft, der gotische Vertikalstil und der Tiefenstil der Renaissance ganz anschaulich gegenüber.

Von besonderem Interesse ist der Verkündigungsengel, den beide Künstler so verschieden wie nur möglich auffassen. Bei Filippo Lippi kniet er in scharf geschnittenen Linien mit gesenktem Haupte vor der Madonna als eine typische, gotische Gewandfigur

mit äußerst sparsamer Angabe der Körperformen. Es ist eine holdselige Erscheinung, die durch den hübschen Rosenkranz im Haar, die prächtigen Flügel mit den Pfauenaugen und die hoch aufstrebende Lilie in der Linken des Engels einen Reiz erhält, der nur durch den wunderfeinen Ausdruck des Gesichtes übertroffen wird. Der große Reichtum an dekorativen Beigaben findet sich im Quattrocento gerade bei dermaßen innigen Figuren sehr häufig, und er wirkt bis auf den heutigen Tag lange nicht so widerspruchsvoll, wie man eigentlich denken sollte.

Diesem Engel gegenüber hat der des Andrea einen sehr schweren Stand, obwohl er in jeder Beziehung freier und, genau genommen, kunstvoller gebildet ist. An Stelle der einfach zugeschnittenen, gotischen Linienzüge treten die üppigen und doch so klaren, feingeschlungenen Faltengruppen der Renaissance. An äußerem Beiwerk braucht Andrea del Sarto als ein richtiger Florentiner vom Anfang des 16. Jahrhunderts soviel wie nichts. Sein Engel hat keinen Kranz im Haar, kein Schmuckstück auf der Brust, es fehlen die feinen Fältelungen und die lang hinfliegenden Bänder, die Fra Filippo Lippi zur Verzierung angewendet hat. Die Lilie, die der Engel trägt, ist halb so groß und nicht so reich an Blüten. Die Art nun, wie er die Lilie hält, ist von besonderer Bedeutung. Andrea läßt sie über den Arm weg mit einer eigentümlichen Drehung des Handgelenkes so gut zur Seite gehen, daß sie für die Bedeutung der Gestalt des Engels gar nicht in Betracht kommt. Sie darf nicht mitsprechen und ist offenbar nur sehr ungern in die Komposition aufgenommen worden; aber sie gehört eben zur Verkündigung und war nicht zu entbehren. Jedenfalls ist sie nun so zur Seite geschoben, daß sie dem Andrea, der nur äußerst selten sich auf Beiwerk irgend welcher Art eingelassen hat, bei der Verfolgung seiner Hauptprobleme nicht hinderlich war. Sie wird auch wohl Veranlassung gegeben haben, daß Andrea, entgegen der üblichen Anordnung, die Madonna links und den Engel rechts angebracht hat. Man muß nur einen Blick auf die Komposition des Fra Filippo Lippi werfen, wo die Lilie so recht nach gotischer Art gerade in die Mitte des Bildes hineinsticht, um zu erkennen, von welchem Vorteil es für

Andrea gewesen ist, daß er durch die von ihm gewählte Anordnung die Lilie auf die Seite schieben konnte. Er erlangt damit die Freiheit, den Engel ohne weiteres mit der prachtvollen Geste sich an die Madonna wenden zu lassen und stellt dadurch eine Einheitlichkeit und Geschlossenheit der Komposition her, die auch sonst sein Bild so charakteristisch von dem des Fra Filippo Lippi trennt.

DÜRERS PORTRÄT SEINES LEHRERS WOLGEMUT

Die Münchner Pinakothek besitzt ein Porträt des Michael Wolgemut von der Hand Albrecht Dürers. Das schöne Stück ist kunstgeschichtlich hochberühmt, weil eine auf ihm angebrachte Inschrift uns sehr wichtige Nachrichten über das Leben Wolgemuts gibt. Es trägt Dürers Monogramm und darüber die Jahreszahl 1516. Leider hält das Monogramm einer genaueren Prüfung nicht stand. Es rührt jedenfalls in der vorliegenden Form nicht vom Meister her, und auch die Jahreszahl gibt zu allerlei Bedenken Anlaß. Man sieht ganz deutlich, daß ursprünglich an dritter Stelle nicht eine Eins, sondern eine Null gestanden hat, und ob die Sechs am Schluß ursprünglich nicht auch eine Null gewesen ist, bleibt noch zu erforschen. Es wäre wünschenswert, wenn wir aus dem Jahre 1516 gute Parallelen an Bildnissen von Dürers Hand beibringen könnten. Aber das einzige, das diese Jahreszahl trägt, das Bildnis eines jungen Mannes in der Galerie Czernin, ist eine plumpe, geistlose Imitation — vielleicht die Kopie nach einem verschollenen Original — und zeigt in seiner glatten Farbenbehandlung die Art einer viel späteren Technik. Es kann also nicht zum Vergleich herangezogen werden. Die anderen Bilder des Jahres 1516 aber: die schwer beschädigte Madonna der Augsburger Galerie und die Apostelköpfe in den Uffizien passen durchaus nicht zu dem noch unentwickelten Stil des Wolgemutschen Porträts. Dagegen geht dieses sehr gut zusammen mit den datierten Bildnissen aus den Jahren 1499 und 1500. Da diese aber fast alle nur datiert sind und kein Monogramm tragen, so ist der Umstand, daß das Münchner Bildnis des Wolgemut ursprünglich nur datiert, aber nicht signiert war, weiter nicht verdächtig. Es sei zum Schluß noch erwähnt, daß die Deutung der Jahreszahl auf 1506 nicht gut zu der Angabe stimmen würde, daß das Bildnis

den alten Wolgemut darstelle; denn Dürer war im ganzen Verlaufe dieses Jahres in Italien und hatte darum keine Gelegenheit, seinen Lehrer nach dem Leben zu porträtieren und wohl auch keine Veranlassung, eine etwa aus der Heimat mitgenommene Bildniszeichnung in Venedig zu einem Gemälde auszuarbeiten.

Das Münchner Bildnis ist in der Hauptsache sehr gut erhalten und bietet trotz der Überarbeitung der Jahreszahl und der Beifügung des unechten Monogrammes keinen Grund, die eigenhändige Ausführung durch Dürer zu bezweifeln. Es gehört in seinem großartigen Stil und in seiner packenden Naturalistik sogar zu den besten Porträts aus des Meisters früherer Zeit und steht in jeder Hinsicht den Stiftern des Paumgartner Altares sehr nahe. Trotzdem hat Thausing namhafte Zweifel an seiner Echtheit erhoben und dafür eine in der Albertina befindliche Zeichnung als das eigentliche und bessere Original bezeichnet. Dieser Annahme haben Frizzoni und Janitschek beigestimmt; Bayersdorfer aber hat wenigstens die Zeichnung für bedeutend und eigenhändig genommen, obwohl er nicht so weit ging, das Münchner Bild für unecht zu erklären. In neuerer Zeit hat endlich Wölfflin den Erhaltungszustand des Bildes als schlecht bezeichnet und die Echtheit bezweifelt; doch geht er hierin zu weit. Das Bildnis hat ziemlich viel Sprünge, ist in den Schatten- und Gewandpartien auch etwas verkommen; aber der größte und wichtigste Teil des Kopfes ist sehr gut erhalten.

Interessant ist es an dieser Stelle, an die Worte zu erinnern, mit denen Janitschek auf Seite 358 der Geschichte der deutschen Malerei den Vergleich zwischen dem Gemälde und der Zeichnung führt. Er schreibt: „Von Bildnissen dieser Periode ist das bedeutendste das Wolgemuts von 1516 (München, Pinakothek Nr. 243). Es ist ein geistvoll aufgefaßtes, sorgfältig gemaltes Bild, das Dürers selbst ganz würdig ist. Einen noch höheren Genuß gewährt freilich die Kreidezeichnung dazu in der Albertina; einige feine individuelle Züge, welche der Kreidezeichnung die ganze Wärme des Lebens geben, so der nicht angestrengte, leichter vor sich hin sinnende Blick der Augen, der freundliche Zug um den Mund fehlen dem Bilde; hier ist der Blick strenger geworden, der Mund hat

etwas Gekniffenes, wie es dem zahnlosen Munde der Greise eigen, erhalten. Doch welcher Künstler vermöchte die ganze Wärme und Reinheit der Naturempfindung, die dem Entwurfe eigen, dem in langwieriger Arbeitsführung entstehenden Werke zu erhalten? Und gerade am Bildnis vermag man am genauesten jede Minderung an Lebensenergie und Lebenswahrheit nachzurechnen." Gegenüber dieser Bewunderung für die Wiener Zeichnung genügt es, zu konstatieren, daß sie nicht, wie Thausing und Janitschek schreiben, mit Kreide und auch nicht, wie Stegmann angibt, mit Silberstift ausgeführt ist, sondern daß sie eine offenkundige Graphitzeichnung ist. Dürer aber hat sich nie des Graphits bedient, der ohnehin erst ungefähr hundert Jahre nach seinem Tod in den Kunstbetrieb eingeführt wurde. Die Zeichnung kann also unmöglich von Dürer selbst herrühren: sie muß eine Kopie entweder nach dem Münchner Bild oder nach einer Vorstudie zu diesem sein. Eine Fälschung im eigentlichen Sinne des Wortes ist sie wohl nicht; denn sie trägt kein Monogramm.

Ob nun das Münchner Gemälde oder eine Vorstudie zu ihm dem Urheber des Wiener Blattes vorgelegen hat, ist für die folgende Untersuchung von keinem Belang. Es soll hier noch einmal an einem ganz deutlichen und einwandfreien Beispiel gezeigt werden, daß eine Kopie, auch wenn sie sehr treu ist, doch große und wichtige Abweichungen vom Original enthält.

Man sieht auf den ersten Blick, daß in den beiden Werken der gleiche Mann dargestellt sein soll. Die Tracht, die Nase, der Mund, das Ohr und der Hals stimmen im allgemeinen völlig überein, aber bei näherer Prüfung zeigt sich ein so weitgehender Unterschied, daß man doch versucht sein kann, an der Identität der zwei Personen zu zweifeln. Der Kopist hat die Proportionen völlig verändert. Aus dem zwar mageren, aber doch breiten Kopf des Dürerschen Porträts hat er ein überlanges, schmales und auch noch leidlich fleischiges Haupt gemacht. Vor allem ist es ihm nicht gelungen, die Stirn, die im Original so fest und dabei so empfindungsvoll behandelt ist, treu wiederzugeben. Besonders hat er sie an der linken Seite, wo die Mütze aufliegt, unter dieser so hoch hinauf-

geführt, daß eine wahre Monstrosität entsteht; zu gleicher Zeit erfolgt gerade an dieser Stelle eine Drehung in der Kopie, die den klaren Aufbau des Porträts vernichtet.

Das Ohr hat der Kopist ganz falsch verstanden und sogar es, das schon bei Dürer etwas lang gebildet ist, noch länger und schmäler gehalten. Der organische Charakter geht dabei verloren, und das Ohr wird auf der Zeichnung ein wirres Gemisch von Schnörkeln, die sich nicht zu einem klar entwickelten Ganzen zusammenschließen. Ähnliches ist bei der Nase der Fall. Diese ist auf dem Original sehr lang und schmal und verläuft in einer gleichmäßig ausgebogenen Linie, wie man das bei mageren Leuten oft findet. Dem Kopisten war nun die Gleichmäßigkeit nicht interessant genug; er drückt die Nase zwischen den Augen kräftig ein und gibt ihr dann einen stark markierten Höcker, von dem aus sie überaus spitz verläuft.

Desgleichen weist die Kopie eine ganz andere Modellierung an den Seitenteilen der Nase auf, die im Original etwas summarisch behandelt sind. Aber es wurde durch diese Abänderung keine Verbesserung erreicht, sondern nur eine aufdringlichere Markierung der Einzelformen, wie sie im Barock und auch noch im Rokoko üblich gewesen ist.

Wichtiger als all das erscheint aber der Umstand, daß der Kopf auf der Kopie länger und schmäler ausgefallen ist. Es entsteht dadurch eine gewisse Quetschung, die für Kopistenarbeit charakteristisch ist. Indem der Maler den Formen des Originals beim Kopieren Zug um Zug folgt, verliert er den Blick fürs große Ganze und verändert in der Regel bei aller Sorgfalt nicht nur die Proportionen, sondern ist auch gewöhnlich nicht imstande, die Geschlossenheit der Erscheinung im räumlichen Sinne genau wiederzugeben. Es entstehen Verdrehungen, die das Bild gewöhnlich aus seiner Achse werfen und es in den einzelnen Teilen bald zu rund und bald zu flach erscheinen lassen. Das ist nun auch hier der Fall, zumal der Kopist sich bemüht hat, gerade in räumlicher Hinsicht mit einer Freiheit zu arbeiten, die auf dem Original nicht vorhanden ist.

Dürer hat in seiner Jugend die Perspektive nicht recht gut beherrscht, und besonders seine um 1500 entstandenen Porträts sind trotz aller anderen großen Vorzüge, in dieser Hinsicht doch recht unglücklich. Auch das Bildnis seines Lehrers klebt gewissermaßen am Hintergrund und zeigt gewisse Ungeschicklichkeiten in der Linienführung, die den Kopf vorne unnatürlich schmal und gegen die linke Seite ebenso unnatürlich breit erscheinen lassen. Das ist ein Fehler, den man bemerken kann, ohne deswegen die außerordentliche Sicherheit ableugnen zu müssen, mit der das Bildnis des alten Mannes treu und zugleich warm erfaßt wurde. Vor allem sieht man deutlich, daß Dürer den Kopf vom höchsten Punkt beim Auge an der Schläfe erfaßt und angeordnet hat. Wenn man das Porträt von da aus sozusagen stereometrisch abmißt, bekommt man eine zwar nicht vollständig richtig, aber trotzdem einheitlich gesehene Erscheinung. Wenn man aber die Kopie, wo der Kopf viel runder modelliert ist, und er nicht mehr so maskenartig auf dem Hintergrund klebt, auf diese Einheitlichkeit hin prüft, so kann man keinen Punkt feststellen, von dem aus das Ganze entwickelt wurde. Sowie man von einem festen Punkt des Bildes aus die übrigen Teile des Porträts überblicken will, weichen sie auseinander. Sie können keine Prüfung auf die Einheitlichkeit der Anschauung vertragen.

Ein anderer Unterschied betrifft das Arrangement der Büste. Bei Dürer ist das Bildnis, wie in der gotischen Zeit so oft, nahezu im Quadrat gehalten. Dadurch war eine gewisse Massigkeit in der Anordnung bedingt. Um das Porträt durch den hageren Kopf nicht allzu sehr in der schlanken Vertikale zu entwickeln, hat Dürer in das Bild hinein noch einen Teil der durch den stolzen Pelz recht breit gemachten Büste aufgenommen, von der aus sich dann das Haupt so solid erhebt, daß ein Kontrast zwischen den langen, spitzen Formen des Bildnisses und dem so gleichmäßigen Quadrat der Tafel nicht entsteht. Trotz aller Eckigkeit der Züge hat das Porträt in seiner Gesamtwirkung etwas so Beruhigendes und Feierliches, wie es Dürers Arbeiten auf diesem Gebiet um 1500 ohnehin zu haben pflegen, und wie es ihm bei dem Bildnis seines Lehrers wohl auch besonders erstrebenswert gewesen sein mag.

Der Kopist dagegen hat eine bewegtere Auffassung gehabt. So wie er dem Blick der Augen seinen tiefen, fast mystischen Ernst genommen hat und wie er die Formen schärfer markierte, so hat er auch die ruhig in sich gegründete Art des Arrangements nicht beibehalten. Er läßt die Büste mit dem stattlichen Pelzmantel weg und behält nur den Kopf und Hals bei, so daß das Bildnis auf den Geschmack des 18. Jahrhunderts hin stilisiert wird, wo besonders die Bildhauer die Porträts in dieser Art zu arrangieren pflegten. Damit fällt nun auch das Moment des breiten und fast im vollen Sinn des Wortes Gesetzten, das die Originalarbeit hat. Der Kopf sitzt auf einem zugespitzten Stiel, wie das aber kaum ein gotischer Künstler gemacht hätte, der den Mann nach dem Leben porträtierte. Man sieht trotz aller Abänderungen deutlich, daß die Zeichnung nach einem Bilde oder wenigstens nach einem anderen Kunstwerke gemacht ist, das in der Hauptsache mit dem Münchener Bilde übereinstimmte.

Die Wiener Zeichnung kann nicht als Beweis dafür benutzt werden, daß das Münchener Bild echt ist; aber im Vergleich mit diesem erweist sie sich als so minderwertig, daß sie selbst zunächst einmal aus Dürers Werk ausscheidet. Sie kann als ein typisches Schulbeispiel für jenen Hauptunterschied gelten, der Kopie und Original — ganz abgesehen von der Qualität — zu trennen pflegt. Das ist freilich ein Moment, das in der Regel wohl nur dann ganz einwandfrei festzustellen ist, wenn man Original und Kopie einander gegenüberhalten kann; die Kopistenarbeit trägt ja auch immer noch ein inneres Merkmal in sich, an dem sie auf ihren wahren Charakter hin beurteilt werden kann: das ist der Widerspruch zwischen der Auffassung und Ausführung. Auch an der Wiener Zeichnung ist noch leicht zu sehen, daß es sich um die scharfe Wiedergabe eines markanten Kopfes handelt: aber gerade diese Schärfe fehlt hier durchgehends. Die Gesamterscheinung ist weichlich, was durch den Vergleich mit dem Original ganz klar wird, aber auch ohnehin sogar unliebsam auffällt. Wie wenig paßt die unbestimmte Behandlung des Kinns zu dem knochigen Eindruck, den der Kopf des dürren, steinalten Mannes gemacht haben muß! Wie voll sind

die Lippen, die doch vertrocknet über dem zahnlosen Munde lagen, und wie glatt verlaufen die Augenbögen, die doch im Leben hart vorsprangen! Das kann nicht die Arbeit des Mannes sein, von dem die ursprünglich so sehr starke Konzeption stammt. Dazu kommt noch der Umstand, daß die Strichführung so ganz mühelos ist. Es handelt sich um eine Studie, und da müßte hier und dort noch etwas von jener Überlegung zu spüren sein, die bei Originalarbeiten zeigt, daß der Meister während des Studiums sich besonnen hat, wie er die einzelnen Partien zueinander stellen soll.

DER HEILIGE HIERONYMUS DES ANTONELLO DA MESSINA UND DES ALBRECHT DÜRER

Ein italienischer Kunstfreund des 16. Jahrhunderts hat uns sehr wertvolle Aufzeichnungen über Kunstwerke hinterlassen, die er in oberitalienischen Sammlungen gesehen hat. Seinen Namen kennen wir nicht; man glaubt wohl, daß er mit einem gewissen Marcantonio Michiel identisch sei, doch wird er gewöhnlich nach dem Entdecker der Notizen, dem Abbate Morelli, der im Jahre 1800 das Manuskript gefunden hat, der Anonymus des Morelli genannt. Er erzählt, daß er 1529 im Hause des Antonio Pasqualino in Venedig eine Darstellung des heiligen Hieronymus gesehen habe, die von einigen dem Antonello da Messina, von anderen aber dem Jan van Eyck oder dem Memling zugeschrieben werde. Das Bild, das er sehr genau beschreibt, befindet sich heute in der Londoner Nationalgalerie und wird dem Antonello da Messina zugeteilt. Obwohl diese Taufe nun heute noch so wenig sicher ist wie vor 200 Jahren, so wollen wir es bei ihr bewenden lassen; denn das äußerst interessante, sehr schmucke Gemälde hat wirklich viel Verwandtschaft mit dem Stile des Sizilianer Künstlers.

Antonello da Messina, der uns erst durch die neueste Forschung klarer entgegentritt, ist kunstgeschichtlich sehr bedeutend, weil sich in seinen Werken eine auffallende Mischung von altniederländischer und rein italienischer Kunstanschauung findet. Vasari erzählt sogar, daß er in den Niederlanden gewesen und von dem sonst etwas spröden Jan van Eyck als Schüler aufgenommen worden sei. Diese Erzählung ist nun wohl nicht mehr haltbar; denn Antonello wurde 1430 geboren und Jan van Eyck starb 1441; aber immerhin ist doch so viel richtig, daß Antonello die altniederländische Maltechnik gekannt und nach Italien verpflanzt hat. Aus diesem

Grunde soll im folgenden ein Vergleich zwischen seiner Darstellung des heiligen Hieronymus mit der des Albrecht Dürer vorgenommen werden. Gerade weil der Sizilianer dem Einflusse nordischer Kunst unterlegen ist, wird dann das, was sich in seiner Auffassung des in der alten Kunst so sehr beliebten Motivs als italienische Art herausstellt, als besonders typisch gegenüber der rein deutschen Kunst des Nürnberger Meisters erweisen.

Beide Darstellungen tragen den Titel: Hieronymus in der Zelle, doch dürfen wir hier noch daran erinnern, daß Dürer sein berühmtes Blatt selbst den Hieronymus im Gehäus genannt hat. Damit wird sogleich der auffallendste Unterschied zwischen den beiden Arbeiten klar; denn diese Bezeichnung Hieronymus im Gehäuse trifft nur für Dürer zu; niemals würde bei Antonellos Bild die Idee des Traulich-Engen aufkommen, die für den deutschen Kupferstich charakteristisch ist. Antonello läßt den Heiligen in einer hohen Klosterzelle sitzen. Weit spannen sich über ihm die mächtigen gotischen Gewölbe; die luftigen Säulengänge führen nach rechts und links hinaus in die freie Natur. Ruhig und behaglich mag sich der Heilige wohl in der klösterlichen Abgeschiedenheit fühlen; aber die freie Beweglichkeit ist ihm und seinen Begleitern gewahrt. Es kommt hier dieselbe Auffassung zur Geltung, die im allgemeinen die italienischen Abendmahlsbilder von denen der nordischen Kunst scheidet. Der Italiener, dessen Leben nach antiker oder überhaupt südlicher Art sich im Freien abspielt, der die prunkvollen Loggien und Arkadengänge liebt, läßt das Abendmahl fast stets in solch einer offenen Halle gefeiert werden. Der Nordländer aber, der in die Stube gebannt ist, verlegt auch gewöhnlich diesen Vorgang in einen geschlossenen Raum. Statt des breiten Arrangements der Südländer, lieben Niederländer und die Deutschen die eng gedrängte Gruppierung.

In solchem Sinne faßt auch Antonello das Studio des heiligen Hieronymus auf. Die Zelle ist ihm zu eng. Er braucht die gewaltige Kirchenhalle und auch die erweitert er in lustigen Ausblicken noch nach rechts und links. Die feierliche Stimmung des Klosters umfängt den Kardinal wohl bei der langwierigen Arbeit

der Bibelübersetzung; aber sie ist doch etwas ganz anderes als die gemütliche Behaglichkeit des Studierzimmers, in dem Dürer den Heiligen arbeiten läßt und das niemand als ihm selbst gehört, das ohne seine Erlaubnis kein anderer betreten darf, und wo auch für Besucher wenig Raum mehr ist. In beiden Darstellungen fühlen wir die wohltätige Ruhe der Einsamkeit; nur trägt diese bei Antonello mehr einen vorübergehenden Charakter. Die Halle kann sich jeden Augenblick mit den anderen Mönchen oder mit Besuchern füllen. Sie steht in keinen persönlichen Beziehungen zu ihrem Insassen. Wie so oft steht auch hier wieder die generalisierende Kunstweise der Italiener dem individualisierenden Stil der Nordländer gegenüber.

Schon die Ausstattung der beiden Räume zeugt von diesem grundsätzlich verschiedenen Charakter. Bei Dürer ist das Gemach wohnlich eingerichtet. Man sieht es den Gegenständen und Möbeln an, daß sie benutzt werden. Der große von der Decke herabhängende Flaschenkürbis, der als Erinnerung an eine weite Reise vom Kardinal mitgebracht wurde, spricht vom herzlichen Verhältnis, das dieser zu all den Geräten hat. Der Hut hängt sorglich an der Wand, nicht allein um dem Beschauer die Würde des Heiligen zu veranschaulichen, sondern nur eben so wie ein ordnungsliebender Mann seinen Hut aufzuhängen pflegt. Bei Antonello liegt er dagegen ziemlich zweckwidrig auf der Bank. Nirgendswo hat der Italiener Bedacht darauf genommen, daß die Bücher und Geräte als notwendige und häufig benutzte Utensilien des Studiergemaches eines gelehrten Mannes erscheinen. Besonders die Bücher sind in einer beinahe prahlerischen, jedenfalls sehr ostentativen Weise, zum Teil aufgeschlagen, so arrangiert, daß wohl des Künstlers virtuose Wiedergabe der prächtig illustrierten Handschriften in ein günstiges Licht gerückt, dagegen auch eine gewisse Unbehaglichkeit hervorgerufen wird.

So wenig wie der Raum stehen die Tiere in einem engeren Verhältnis zu dem gelehrten Kardinal. Die Vögel spazieren nach Sitte der oberitalienischen Malerei ganz im Vordergrunde; der Löwe aber wandelt fern von seinem Herrn in dem Kreuzgang. Wie ganz anders werden die Tiere aber bei Dürer in die so straff gefaßte Kom-

position einbezogen. In dem stillen sonnigen Gemach, wo man das Gesumme der Fliegen zu hören glaubt, herrscht eine fast drückende Ruhe, die dem alten Kardinal vielleicht nur behaglich sein mag, aber die Tiere in ihren Bann zwingt. Der Hund — wenn es wirklich ein Hund ist — schläft tief und fest, der Löwe aber blinzelt schläfrig mit den Augen; auch er unterliegt dem echt deutsch aufgefaßten Gottesfrieden, der in der Zelle des heiligen Hieronymus herrscht. Diesem übrigens sehr wohltätig wirkenden Zwang gegenüber spürt man erst recht lebhaft, wie locker und wie kühl das Arrangement bei Antonello ist.

Der Italiener muß deshalb auch zu Kunstmitteln greifen, die dem Deutschen ganz fern liegen. Antonello strebt überall als prunkliebender Romane nach einer gewissen repräsentativen Wirkung. Ebenso wie er statt der einfachen Zelle die mächtige Halle gewählt hat, so läßt er den Heiligen nicht als einen schlichten Mann der Feder am Pult sitzen, sondern in einer fast herrischen Haltung als stolzen Kirchenfürsten in würdevoll aufrechter Haltung gewissermaßen thronen.

Welch ein Unterschied zwischen seinem so stramm dasitzenden Hieronymus und dem liebevoll in rastlosem, frommem Fleiß sich tief auf die Arbeit herabbeugenden Alten des Nürnberger Meisters. Vor allem ist aber wichtig, daß Antonello, wegen der geringen Einheitlichkeit der Komposition veranlaßt wurde, den heiligen Hieronymus sozusagen auf ein Postament zu stellen. Er errichtet ein Podium, auf dem der Gelehrte in ganz ungeeigneter Weise thront, als ob er sogar in den weltfernen Stunden der Einsamkeit auf dem Katheder sitze.

Antonello muß zu diesem Mittel greifen, nicht allein weil er als ein Südländer, der alle Handlungen auf die Öffentlichkeit bezieht, ohnehin zu solchem feierlichen Arrangement neigt, sondern auch weil der Heilige sonst im weiten Raum verloren ginge, und hier macht sich nun weniger der Unterschied zwischen den Nationalitäten der beiden Künstler als zwischen den Epochen geltend, in denen sie gelebt haben. Antonello gehört dem eigentlichen Quattrocento an; aber Dürers Hieronymus, der 1514 entstanden

ist, gehört bereits zur Renaissance. Es stehen sich hier zwei scharf getrennte Kunstanschauungen gegenüber: das Quattrocento, das dem Einzelwesen die meiste Aufmerksamkeit schenkte, und die reife Renaissance, die im Streben nach wahrer Freiheit, das Einzelobjekt der Gesamtheit unterordnend, ihm nicht erlaubt, müßig und den anderen Objekten beschwerlich, im Raum herumzustehen. In letzter Linie kommt der Unterschied in der Raumgestaltung zur Geltung. Das Quattrocento mit seiner Vorliebe für perspektivische Konstruktionen hat fast immer den Raum starr und sehr trocken behandelt; es arbeitet mit einem bequemen, aber doch äußerlich wirkenden, jedenfalls sehr primitiven Parallelismus der Gliederung, der auch den reich belebten, voll ausgenutzten Raum kahl erscheinen läßt, während die Renaissance von dieser arithmetisch gewonnenen Symmetrie abgeht und den Raum in behaglicher Weite ausdehnt, ihn vielseitig behandelt und ihn in weit engere Beziehungen zu den Personen und Gegenständen setzt.

Antonello muß darum noch nach den Prinzipien eines sehr ursprünglichen Stils, die bis in das tiefe Quattrocento hinein ihre Wirksamkeit erhalten hatten, den Heiligen als den wichtigsten Faktor in die Mitte des Bildes setzen. Den Raum aber gliedert er fast ostentativ in zwei gleichartig angelegte Hälften, wobei es nur wenig Bedeutung hat, daß er rechts die Säulen des Klosterganges zahlreicher und stärker sichtbar werden läßt als links. Das Wesentliche ist, daß durch das Fensterpaar in der Mitte schon ganz deutlich auf die paarweise Raumgliederung hingewiesen wird, die dann im einzelnen von dem das Ganze beherrschenden Zentrum des Podiums aus durchgeführt wird. Eine solch reinliche Übersichtlichkeit der Anordnung hat fraglos den Vorzug einer großen Klarheit, und bei der Delikatesse der Zeichnung sowie des Kolorits macht sie auch einen gewissen pikanten, fast lustigen Eindruck, wie er ja von den Quattrocentisten gern angestrebt wurde: aber eben diese klare Ordnung hat auch den bei primitiven Künstlern immer wieder zu findenden Nachteil, daß sie absichtlich und dadurch etwas kalt erscheint. Die Einzelobjekte werden nebeneinander gelegt, ohne daß sie sich irgendwie verbinden könnten; nicht einmal koloristisch

werden sie in Zusammenhang gebracht. Jedes Stück, ob belebt oder unbelebt, erscheint in dem Moment, wo der Künstler es malt oder — was richtiger ist — wo der Beschauer es betrachtet, als Hauptsache. Den Dingen wird gewissermaßen zu viel Ehre erwiesen und das Leben selbst entflieht. Trotz dieser primitiven Gliederung ist aber doch ausdrücklich zu betonen, daß Antonello bereits manche wichtige perspektivische Gesetze kennt, die von den Italienern schon seit ungefähr 1420, bei den Niederländern aber erst seit ungefähr 1450 befolgt wurden. Vor allem ist es bedeutsam zu sehen, daß er das Ganze nach einem einzigen Fluchtpunkte ordnet, und zwar viel konsequenter, auch viel geschmeidiger, als das die Niederländer selbst in späterer Zeit noch getan haben. Seine Raumauffassung steht also der des Albrecht Dürer nicht unversöhnlich schroff gegenüber, sondern erweist sich als die erste Vorstufe zu der Freiheit, die das 16. Jahrhundert bringt.

Mit dem Umstande, daß die Detailbehandlung trotz aller Sauberkeit, infolge des Mangels an lebendiger Verbindung, etwas zufällig, fast spielerisch erscheint, hängt nun auch noch zusammen, daß Antonello nicht nur im Hintergrund mit den koketten, dekorativ so außerordentlich glücklichen Ausblicken gearbeitet hat, die das 15. Jahrhundert anzubringen liebte, sondern daß er durch die breite und sehr auffallende Einfassung die ganze Szene sozusagen selbst als einen Ausblick behandelt und uns aus ziemlicher Ferne die Zelle überblicken läßt. Auch das Ensemble ist zierlich und — im guten Sinn des Wortes — spielerisch aufgefaßt; denn der breite Torbogen, der sich als Rahmen um die Komposition legt, macht die Wirkung der perspektivischen Künste reicher und feiner. Das 15. Jahrhundert hat ja auch, besonders in den Niederlanden, diese Einfassung gern gewählt. Es liegt also viel Konsequenz in der Art des Arrangements, das die Quattrocentokunst typisch charakterisiert.

Eben wegen dieser starken Übereinstimmung mit den Prinzipien des 15. Jahrhunderts ist der Hieronymus des Antonello ein sehr instruktives Gegenstück zu dem des Albrecht Dürer. Der Kupferstich von 1513 hat zwar noch viele Erinnerungen aus Dürers gotischer Zeit; aber er gehört doch schon der Renaissance an, die aus

dem Vollen schafft und gelernt hat, die Hilfsmittel der Kunst bis auf das äußerste zu benützen und ihre Wirkung zu einer sehr inhaltsreichen Intensität zu steigern.

Antonello begnügt sich, die ruhige Stille, die der Heilige bei seiner Arbeit braucht, durch den Umstand zu charakterisieren, daß der Raum frei von Besuchern ist. Darin steht er weit hinter Dürers ausdrucksvoller Kunst zurück, die nicht damit zufrieden ist, daß von dem Heiligen jede Störung ferngehalten wird, sondern das Studio so behandelt, daß das feine, sonnige Milieu den Gelehrten in der Arbeit fördert. An Stelle der zugigen Kühle, die durch Antonellos Raum geht, so daß besonders ein Nordländer unwillkürlich bei der Idee, dort arbeiten zu müssen, fröstelt, hält Dürer das Gemach so warm und behaglich wie möglich. Er läßt die Sonne im vollen Glanz durch die Butzenscheiben einfallen, so daß man vielleicht beunruhigt sein mag, ob sie dem Heiligen nicht beim Schreiben lästig fallen wird. Dieses Spiel der Lichter aber gibt Dürer in solch raffinierter Behandlung der Perspektive, daß der säuberliche Parallelismus des Italieners dagegen fast armselig und hilflos erscheint. Wenn nun in solcher Vervielfältigung der Ausdrucksmittel mit größtem Nachdruck auf Treulichkeit der Stimmung hingearbeitet wird, so kommt dazu noch der weitere Umstand, daß Dürer nicht mehr wie Antonello das Ganze gewissermaßen aus der Ferne erblicken läßt, sondern die Distanz möglichst nahe rückt. Man wird direkt vor die Szene geführt und so entsteht an Stelle der reservierten Kühle des Antonello eine Intimität, die vorzüglich zu dem traulichen Charakter der Darstellung paßt.

Die Details sind auf Dürers Blatt entschieden viel reicher als auf Antonellos Gemälde, und zwar nicht nur hinsichtlich der Quantität, sondern auch hinsichtlich der Abwechslung; trotzdem machen sie, wie auch die Architektur, sich erst in zweiter Linie bemerkbar. Sie sind dem Ganzen und dem Hauptinteresse untergeordnet. Man sieht, daß es sich bei dem Nebeneinanderreihen in dem primitiven von Antonello gewählten System nicht allein um räumliche, sondern auch um ästhetische Fragen von besonderer Bedeutung handelt. Die Vordringlichkeit mit der der alte Stil arbeitete, gab jedem ein-

zelnen Ding zu viel Recht und führte damit zu immer stärkeren Mitteln der Steigerung, wie sich das in dem fast widersinnigen Hervorheben der Gestalt des heiligen Hieronymus auch ausspricht. Der Quattrocentist war bei aller Ursprünglichkeit doch nicht gerade einfach. So wie die Farbe bei ihm und überhaupt bei den Niederländern des 15. Jahrhunderts etwas zu Lebhaftes hat, so ist auch die Deutlichkeit der Detailschilderung nicht ohne eine gewisse Gewaltsamkeit. Bei Dürer aber herrscht gerade das entgegengesetzte Prinzip. Er führt bewußt mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln der Beleuchtung, der Perspektive und des Arrangements den Blick des Beschauers auf den Heiligen, den er infolgedessen aber sehr schlicht und einfach behandeln darf. Dürer hat es nicht mehr nötig, ihn durch Haltung, Tracht, erhöhten Standpunkt etc. auszuzeichnen. Er kann ihn ganz in den Hintergrund rücken, muß ihn nicht mehr als stolzen Prälaten charakterisieren und darf doch sicher sein, daß der heilige Mann sogleich als der Kern des Ganzen erfaßt wird. Dazu half ihm noch besonders die von der Seite genommene perspektivische Anordnung, die mit vieler Sicherheit berechnet und dabei sehr feinfühlig jede Linie zum heiligen Hieronymus gehen läßt. Wie stark aber wirkt nun dieses Arrangement gegenüber Antonellos Parallelismus!

DIE CUMÄISCHE SIBYLLE VON MICHELANGELO UND RUBENS

Als Rubens um 1602 in Rom war, hat er sich lebhaft mit Studien nach Michelangelo beschäftigt, die noch lange danach in seiner Kunst Nachhall fanden und in dem ersten Jahrzehnt nach seiner Rückkehr in die Heimat zu der berühmten Serie des Jüngsten Gerichtes geführt haben. Dieser Einfluß von Michelangelo auf Rubens ist ebenso unleugbar wie der des Tizian und Tintoretto: aber trotzdem bedarf es noch dringend einer gründlichen Untersuchung, wie weit die direkte Wirkung der Italiener auf den Hauptmeister der belgischen Kunst des 17. Jahrhunderts gegangen ist. Bei solcher Untersuchung ist es gut, sich vor allem zu vergegenwärtigen, daß die Lehrzeit des Rubens in eine Epoche der flämischen Malerei fällt, wo das romanische Element, das von Süden her importiert worden war, noch die volle Herrschaft hatte. So müssen wir gerade für den jungen Rubens mit einem gewissen Überschuß von welschen Elementen rechnen, so daß wenig von der speziell flämischen Art zu erkennen gewesen sein wird.

Wenn wir uns ihn, der im Alter von 23 Jahren nach Italien ging, so halb oder fast ganz verwelscht vorstellen, dann wird es uns auch nicht wundern dürfen, daß die großen Italiener nun erst recht einen starken Eindruck auf ihn machten und ihm manche lange nachwirkende Anregung gaben. Aber es zeigt sich auch, daß der Verkehr mit den Meistern das jedenfalls ohnehin frühreife Talent Rubens' schnell erstarken ließ. Er erlangte die Selbständigkeit schon in verhältnißmäßig rascher, sogar ungeahnt rascher Zeit. Wir dürfen darum, entgegengesetzt dem üblichen Verfahren, das Problem so stellen, daß weniger danach gefragt wird, was Rubens in Italien gelernt hat, als wieviel er von den mitgebrachten, aus aka-

demischen Kreisen übernommenen romanistischen Elementen er in Italien aufgegeben, bezw. in welcher Art er sie verändert hat. Es ist in der Tat ein überaus anziehendes Studium, zu verfolgen, wie unter all den mächtigen Eindrücken, denen sich der junge Antwerpener gern hingegeben hat, seine Eigenart sich Bahn bricht, wie er schon in diesen Jahren der Lehre und Wanderung seinen ganz persönlichen Stil ausbildet und die Typen sowie die Motive wählt, die er noch nach Jahrzehnten, als er selbst einer der Größten geworden war, noch immer wieder vornimmt und veredelt. Statt daß man bei Rubens' italienischem Aufenthalt die Beeinflussungen, die ja besonders im Kolorit beträchtlich auf ihn ausgeübt wurden, feststellt, sollte man auch einmal die obendrein wesentlich reichere Kehrseite der Medaille studieren und dartun, wie er, selbst als Schüler, sich seinen Vorbildern gegenüber frei gefühlt und auch wirklich frei gemacht hat.

Über diesen Entwickelungsprozeß geben uns die Zeichnungen, die Rubens nach den Sibyllen und Propheten von Michelangelos Sixtinischer Decke gemacht hat, und die im Louvre aufbewahrt werden, die beste Aufklärung. Sie sind offenbar das Werk der Bewunderung und der eifrigen Hingabe eines jungen Mannes an sein großes Vorbild. Wenn Rubens sonst wohl bei den Kopien nach italienischen Gemälden mehr darauf bedacht war, sich eine Abbildung zu sichern, die ihm die Stelle des Originals vertreten mußte, ähnlich wie wir heute die Photographien sammeln, so hat er diesmal sich mit einer für ihn ganz bemerkenswerten Treue an das Original gehalten. Er hat sich ihm viel enger angeschlossen, als es sonst seine Gewohnheit war, und zwar weil es ihm darauf ankam, sich an Michelangelo weiterzubilden.

Unter solchen Umständen ist nun die Beobachtung, daß die Nachzeichnungen des jungen Antwerpeners trotz alledem den Stil der Figuren Michelangelos gründlich verändert haben, doppelt wertvoll. Die Sixtinische Decke ist zwischen den Jahren 1508—1512 entstanden und darf als das Werk gelten, in dem Michelangelo die letzten Reste von Quattrocentokunst, die seinem Stil notwendig noch anhafteten, abstieß und ein echter, reiner Renaissancekünstler wurde.

Man kann deutlich sehen, wie die frühesten der Prophetengestalten, z. B. der an der Eingangswand sitzende Zacharias, noch fast in der Art des 15. Jahrhunderts, gotisierend eng und knapp gefaßt sind, und wie dann im weiteren Verlauf der Riesenarbeit Michelangelo immer freier wurde, den gewaltigen Gestalten den Raum immer reichlicher zumaß, bis er endlich jene vielbewunderte, wenn auch vom rein malerischen Standpunkt aus sehr anfechtbare Gestalt des Jonas schuf, der als ein Heros im Sinne der Renaissance über alles einem Irdischen erlaubte Maß kühn und groß hinausgreift.

Die Gestalt der Cumäischen Sibylle befindet sich in der Mitte der Decke. Sie hat nicht mehr das — für Michelangelo! — verhältnismäßig Zierliche der Behandlung der ersten Propheten und Sibyllen, bei denen sich der Künstler seiner Aufgabe, einen Schmuck für die Decke einer der ersten Kirchen der Christenheit zu liefern, noch ganz klar bewußt war. Sie hat aber auch noch nicht die Schrankenlosigkeit der späteren Figuren. Die technische Behandlung ist darum auch noch sehr scharf. Die Konturen sind äußerst klar und bestimmt gezeichnet, die Formen besonders fein herausgearbeitet, und zwar im erklärten Gegensatz zu der verfließenden Art der letzten Gestalten der sixtinischen Decke, für die vielleicht am besten die ja unvergleichlich großartigen Darstellungen des fliegenden Gottvaters zu zitieren sind. Es handelt sich also bei der Cumäischen Sibylle um eine Schöpfung von einer sehr günstigen Eigenart, die auf der Grenze zweier Stile stehend, die besten Eigenschaften von beiden vereinigt und keine Einseitigkeit hat.

Aus diesem Grunde, daß die Cumäische Sibylle zu den klarsten Offenbarungen nicht nur des Geistes von Michelangelo, sondern der gesamten italienischen Kunst gehört, ist der Vergleich mit der Rubens-Zeichnung besonders instruktiv. Am auffallendsten ist zunächst der Unterschied in der Anordnung der Gestalt. Michelangelo hat von jeher seine Figuren nicht als freistehende Kunstwerke behandelt und empfunden. Er hat sie in einer solch konsequenten — nebenbei bemerkt fast modernen Art — wie kaum ein anderer Künstler der Zeiten vor dem Rokoko in engste Beziehung zu ihrer Umgebung gesetzt, die, ob ausgeführt oder nicht, immer streng architektonisch

gedacht ist. Absolut für sich selbst gesehene Figuren hat Michelangelo nie gemacht. So sind die Sibyllen und Propheten der sixtinischen Decke, wie es noch obendrein die Aufgabe mit sich brachte, sehr streng in die gemalte Architektur eingefügt, von der aus sie erst ihren ganzen tektonischen Charakter erhalten. Im siebzehnten Jahrhundert hatte man für diese strenge Unterordnung selbst der wichtigsten Gestalten unter ein architektonisches Hauptprinzip keinen rechten Sinn mehr. Die Malerei war so sehr die führende Kunst geworden, daß jene freiere und breitere Behandlung kam, die man eben malerisch nennt. So hat nun auch Rubens, der doch wohl gefühlt hat, wie wichtig die Architektur für die Wirkung der Cumäischen Sibylle ist, die Figur ganz frei und breit für sich hingestellt und von der architektonischen Umrahmung nur das Allernotwendigste, aber auch dieses nur andeutungsweise beibehalten. Es steht jedoch hier nicht nur das einseitig malerische Empfinden des Barocks der Art Michelangelos gegenüber, der auf das unter die Herrschaft der Architektur gebrachte Universalkunstwerk ausging, sondern es offenbart sich auch noch ein zweiter Gegensatz zwischen den beiden Meistern. Michelangelo hat nicht vergebens sich immer als Bildhauer bezeichnet. Die sixtinische Decke ist ja wohl ein Werk der Malerei, aber man darf doch sagen, daß die Gestalten alle plastisch empfunden sind, und daß der Künstler in den zahllosen Figuren die besten Entwürfe für seine bildhauerischen Ideen geliefert hat, die ihm je gelungen sind.

Rubens aber ist der geborene und reine Maler gewesen, und so hat er die Gestalten durchgehends aus dem scharf umschriebenen plastischen Stil in die weichere und breitere Formensprache der Malerei übersetzt. Davon wird später noch im einzelnen zu handeln sein; hier sei zunächst nur auf ein Detail hingewiesen, das für dieses Verhältnis besonders charakteristisch ist. Michelangelo hat als ein richtiger Bildhauer, um die gewaltige Größe der in ihrem hohen Alter noch so mächtigen Sibylle zu charakterisieren, ihren Kopf im Verhältnis zum Körper auffallend klein gebildet. Es ist das ein Kunstgriff, der hauptsächlich von Bildhauern geübt wird und sich in der Plastik wirklich sehr gut macht, während er in der Malerei un-

natürlich wirkt. Rubens hat das wohl erkannt, und so hat er den Kopf der Sibylle wesentlich größer gehalten als Michelangelo.

Dieser Kopf ist nun auch sonst höchst charakteristisch für den Unterschied der Behandlung. Michelangelo hat den Kontur mit einer Strenge gezeichnet, die fast quattrocentistisch ist und lebhaft an die scharfe Zeichnung auf den Fresken seines Lehrers, Ghirlandajo, erinnert. Rubens aber hat, obwohl seine Studie eine Zeichnung ist, trotzdem den Kontur lange nicht so scharf geführt. Er hat ihn beinahe verschwimmend gehalten und ihn je nach der Beleuchtung leichter oder stärker behandelt. Von der Gleichmäßigkeit, wie sie bei Michelangelo zu beobachten ist, findet sich bei Rubens keine Spur. Aber dieser Unterschied offenbart sich nicht allein in den Umrißlinien, sondern auch in der übrigen Behandlung der Formen. Bei Michelangelo ist jeder einzelne Teil des Kopfes, Stirne, Nase, Auge, Wange und Kinn ganz gleichwertig durchgeführt, Rubens aber hebt die Teile, die im neutralen Lichte stehen, am stärksten hervor, während er die hellbeleuchteten und die im Schatten liegenden je nach ihrem Verhältnis zur Beleuchtung sich auflösen und verschwimmen läßt.

Der gleiche Unterschied findet sich überall. Er sei aber noch besonders konstatiert für die Arme, die bei Michelangelo wahrhaft plastisch herausgearbeitet sind, während Rubens ihre Formen weniger stark vorspringen läßt, weniger die stramm angespannte Tätigkeit der Muskeln als den weichen Charakter des hellbeleuchteten Fleisches betont und vor allen Dingen große, einheitlich gesehene Flächen schafft, in denen das Detail sich verliert. Man muß nur die prachtvolle linke Hand der Sibylle des Michelangelo, wo jedes Gelenk so klar und bedeutungsvoll herausgearbeitet ist, mit der von Rubens kopierten vergleichen, um bei dieser, die an sich sehr unkorrekt ist, zu beobachten, was der breite, malerisch arbeitende, massige Stil des Rubens gegenüber dem des Michelangelo für einen Fortschritt bedeutet.

Wichtig ist auch, zu beobachten, wie Michelangelo die Schulter behandelt hat. Als ein richtiger Vertreter der frühen Renaissance hat er das Gewand bei der Schulter absichtlich so ausgeschnitten,

daß dieses mächtige Gelenk in seinem Zusammenhang mit den benachbarten Körperpartien deutlich sichtbar wird, und wie er trotz der Ruhe, mit der die Sibylle ihrem Studium obliegt, doch alle Muskeln angespannt tätig sein läßt, so zeichnet er auch die Falten ein, die sich beim Anpressen des Armes an den Leib vorschieben. Das sind lauter Eigenschaften, die zwar dem scharf pointierenden Temperament des Michelangelo persönlich entsprachen, aber doch auch ein spezielles Charakteristikum der frühen Renaissance sind. Für den Barockstil aber paßten sie nicht mehr; denn ebenso sehr, wie sie dazu führten, den Bau des Körpers in der Betonung der Einzelheit klar herauszustellen, widersprachen sie jenem Hauptprinzip des Barocks, das auf freien Fluß der Bewegung hindrängte. Ganz der gleiche Verzicht auf die detaillierende Formenbehandlung findet sich auch bei der von Michelangelo sehr realistisch durchgearbeiteten Brust, die von Rubens wiederum nur im allgemeinen kopiert wurde. Es ist dabei interessant zu sehen, daß Rubens das Gewand bei dieser Partie absichtlich verändert hat. Während es bei Michelangelo noch in Erinnerung an die letzten Zeiten der Gotik, die er ja selbst als junger Mann durchgemacht hat, etwas präziös mit Bändern und Saumeinfassungen ausgestattet ist, hat Rubens ein ganz schlicht gehaltenes Untergewand gewählt, das zu seinen Begriffen von archäologischer Treue besser passen mochte, als das auf den Gewandstil vom beginnenden 16. Jahrhundert angelegte des Michelangelo.

Rubens hat überhaupt die Faltenzüge zwar in der von Michelangelo angegebenen Ordnung in seine Kopie hinübergenommen, aber sie durchaus — und das ist das Wesentliche — der niederländischen Malerei vom Anfang des 17. Jahrhunderts angepaßt. Während Michelangelo die Falten streng zog, so daß sie beinahe wie feste Seile über die Arme und über die Beine stramm weggespannt sind, hat Rubens diese Strenge durchaus gemildert. In weichen Massen fallen die Gewänder über die Schultern, und locker sind sie über den Schoß gelegt, so daß wir hier ganz deutlich sehen können, wie Rubens dem Michelangelo gegenüber den Stil seiner heimatlichen Kunst, und was noch bedeutungsvoller ist, seinen eigenen Gewandstil zur Geltung bringt; denn das ist das Wesentliche, daß in der

Behandlung der Falten sich die Eigenart des Rubens schon ganz klar ausspricht. Hier hat er von Michelangelo nichts lernen wollen und auch offenbar nichts mehr lernen brauchen. Noch lange Zeit danach, und als er schon wieder in Antwerpen war, hat er noch immer die gleiche Art, eine Draperie anzulegen.

Wie man hier den echten Rubens dem Michelangelo schon selbständig gegenübertreten sieht, so ist das nun auch bei dem Kopfe der Sibylle der Fall, auf den wir nochmals zurückkommen müssen. Rubens hat das Bewegungsmotiv und die Formen des scharf ausgeprägten Gesichtes ohne wesentliche Veränderung in seine Zeichnung herübergenommen, aber trotzdem das Aussehen prinzipiell verändert. An Stelle der reizlosen Ernsthaftigkeit, die Michelangelo seiner Sibylle verliehen hat, greift Rubens wieder, soweit es möglich war, auf die antike Überlieferung zurück, die erzählt, daß die Cumäa eine Geliebte des Apollo gewesen ist. Er stattet sie zwar nicht mit jugendlicher Frische, aber doch mit einer dem sinnenfreudigen Stil des Rubens entsprechenden Anmut aus, durch die der Sinn von Michelangelos Werk bis zu einem gewissen Grade zerstört wird. Wir begegnen hier zum erstenmal dem Typus jener liebenswürdigen, mit einer unvergeßlichen, heiteren Schönheit ausgestatteten alten Frau, der in den Gemälden des Rubens so oft vorkommt und seine edelste Fassung in dem Münchner Zug des Silen gefunden hat. So zeigt sich auch hier wieder der junge Künstler als einen, der selbst im Verkehr mit Michelangelo seine eigenen Ideen mitbringt und vertritt.

Der Charakter des Kopfes der Sibylle hat durch diese Verschönerung auch sonst noch wesentliche Veränderung erfahren. Michelangelo ist weiter als jemals ein großer Künstler vom Individuellen abgewichen. Er hat im besten Sinne des Wortes nach dem ewig gültigen Ausdruck der Wahrheit gestrebt. So hat er in den Zügen der Sibylle alles Persönliche vermieden, und wenn er auch tatsächlich die Szene mit echter, zwingender Stimmung erfüllt hat, so ist diese doch so hoheitsvoll, daß sie weit über allem steht, was man auf Erden beobachten kann. Bei Rubens dagegen ist die Auffassung bei weitem nicht mehr so erhaben, die Stimmung ist viel

individueller, und ohne daß die Szene ins Genremäßige gerückt sei, wirkt sie doch nicht mehr so überirdisch feierlich wie bei Michelangelo, und man spürt deutlich, daß wir uns bei Rubens schon unmittelbar vor der realistischen, im Genrebild ausgezeichneten Kunst des 17. Jahrhunderts befinden.

Ebenso verhält es sich mit den zwei Putten, die Michelangelo neben die Sibylle gestellt hat, damit sie ihr die Bücher reichen und halten. Es sind wunderschöne, ideale Figuren der reinen Renaissance, die zum Feinsten gehören, was Michelangelo je gemacht hat. Aber auch sie sind durchaus stilisiert und haben fast gar nichts Kindliches an sich. So lieblich und holdselig sie sind, so hat ihre Schönheit doch nichts mit der von Menschenkindern gemeinsam. Sie gehören in ihrer Jugend bereits schon dem Geschlechte der Heroen an, von denen Michelangelos Phantasie sein Leben lang erfüllt war. Ganz anders behandelt sie Rubens. Er gestaltet sie ausgesprochen kindlich und verleiht ihnen ein Lächeln, so süß, entzückend und empfindungsvoll wie nur je die Barockkunst, die auf gesteigerte Darstellung des Innenlebens ausgegangen ist, getan hat. Das Motiv, das Michelangelo in den beiden Putten behandelt hat, kommt nun in der Tat weitaus besser zum Ausdruck. Er stellte sie in einer dem beginnenden 16. Jahrhundert besonders vertrauten Auffassung in brüderlicher Umschlingung dar, aber kam dabei über eine gewisse Äußerlichkeit nicht hinweg. Für den etwas pathetischen Stil des Rubens aber war das Motiv wie geschaffen, und so hat die Gruppe bei ihm ein vielleicht geziertes, aber trotzdem echt kindlich liebenswürdig wirkendes Leben gewonnen. Auch in der technischen Behandlung ist die Gruppe für die Verschiedenheit der Kunstauffassung der beiden Meister bezeichnend. Michelangelo fühlte zu sehr als Bildhauer, als daß er irgendwo eine unklare und verschwommene Form geduldet hätte. Auch würde die immerhin noch frühe Zeit, der die sixtinische Decke angehört, keine Unklarheiten gestattet haben. Aber Rubens hat als Maler und als Barockkünstler genau gewußt, daß Verschiedenheit der Entfernung auch Verschiedenheit der Deutlichkeit bedingt. So hat er denn, weil er schon bei der Hauptfigur, die schließlich doch übermäßig große Schärfe

der Formengebung gemildert hatte, auch die etwas in den Hintergrund geschobenen Putten wesentlich einfacher und leichter, mehr andeutungsweise behandelt. Er hat sie sozusagen in den Schatten des Hintergrundes gerückt und ihnen dadurch im rein malerischen Sinne eine große Bedeutung für die optische Wirkung der Szene gegeben, die sie bei Michelangelo trotz aller Ausführlichkeit der Behandlung nicht besitzen. Die Darstellung erlangte damit eine Geschlossenheit, die sich wesentlich von der des Michelangelo unterscheidet. Bei diesem ist das Ganze durch die Unterordnung unter die Architektur, aber eben auch nur dadurch, außerordentlich kräftig zusammengefaßt. Während Rubens die Gruppe von dieser Unterordnung befreit, faßt er sie als Maler zu einer Einheitlichkeit zusammen, die ein hohes Verdienst beanspruchen darf, und die wiederum zeigt, daß er schon als Lernender dem Hauptmeister der Florentiner Renaissance mit zielbewußter Selbständigkeit gegenübergetreten ist. Von solchem Standpunkte aus betrachtet, wird der Einfluß der italienischen Kunst auf Rubens, obwohl er nicht abzuleugnen ist, doch nur in der Weise aufzufassen sein, daß der junge Antwerpener da und dort wohl Anregungen gesucht und gefunden hat, aber nirgends sich seines guten Rechtes, nur das aufzunehmen, was seinem persönlichen Stil entgegenkam und förderlich sein konnte, entschlagen hat.

DIE DORNENKRÖNUNG CHRISTI VON TIZIAN IN DER ALTEN PINAKOTHEK UND IM LOUVRE

Tizians Dornenkrönung Christi in der Alten Pinakothek gilt als das Hauptwerk aus des Meisters allerletzter Zeit, das überhaupt zu seinen glänzendsten Schöpfungen zählt und vielleicht in koloristischer Hinsicht das kühnste, jedenfalls aber das interessanteste Gemälde seiner Hand ist. Obwohl wir es nicht beweisen können, dürfen wir die Dornenkrönung für die letzte von Tizian ganz und gar durchgeführte Arbeit halten. Das Motiv muß ihm sehr am Herzen gelegen sein; denn es kommt noch ein zweites Mal bei Tizian vor, und zwar im Louvre. Dieses Exemplar ist die erste Fassung der Dornenkrönung und wird ungefähr dreißig Jahre vor dem Münchner entstanden sein. Man darf das Pariser Bild auf ungefähr 1545 datieren, während das andere wohl nach 1570 entstanden ist. So gehört das Bild im Louvre der mittleren Zeit des Künstlers an, wo er schon ein Mann von vorgerücktem Alter gewesen ist und eine Reihe seiner bedeutendsten Werke geschaffen hatte.

Das früher entstandene Exemplar hat sehr große Vorzüge; besonders fein ist der reiche Lüster der Farbe. Aber eine wirklich ergreifende Wirkung geht nicht von ihm aus. Das Ganze hat viel vom bühnenmäßigen Dekorationsstück der reifsten Hochrenaissance an sich und ist infolgedessen für den heutigen Geschmack, der an den rein menschlichen und künstlerischen Gehalt eines Kunstwerkes so hohe Anforderungen stellt, nicht gerade überzeugend. Es scheint, daß Tizian selbst ähnliches gespürt und darum das Bild ein zweites Mal gemalt hat. Er behielt vieles von der ersten Fassung bei, hat aber trotzdem das Ganze so völlig verändert, daß eine prinzipiell neue Schöpfung entstand.

Für den, der das Münchner Bild kennt, liegt wohl der Hauptunterschied in dem Umstande, daß Tizian in der späteren Fassung den glatten Lüster der Farbe, die scharfe Zeichnung der Konturen

und die breite Üppigkeit der Formen aufgegeben und dafür ein in der Oberfläche rauhes, mit einzelnen Farbenflecken arbeitendes Kolorit und schlanke, biegsame Formen gewählt hat, deren Umrisse nicht mehr scharf umschrieben sind. Aber von diesen Verschiedenheiten, die zum großen Teil technischer Natur sind, soll hier nicht viel gesprochen werden, weil sie nur vor den Originalen zu verfolgen sind. Hier soll mehr von den Abweichungen im Arrangement und in der Erzählung gehandelt werden.

Was die Komposition betrifft, so fällt ein Umstand besonders stark ins Auge: das ist eine gewisse nüchterne, beinahe pedantische Behandlung des Hintergrunds in dem Pariser Stück. Wir sehen die schweren Mauern des Prätoriums, vor dessen Tor Christus den schlimmen Hohn und die arge Marter erfahren muß, mit einer gewissen archäologischen Deutlichkeit dargestellt, die ganz dem Geiste der eigentlichen Renaissance entspricht. Diese Epoche, die uns so hoch künstlerisch wie keine andere seit den Tagen der Antike vor Augen steht, hatte neben dem ausgeprägten Sinn für das rein Künstlerische auch einen ebenso starken Hang zu Gelehrsamkeit und ist durch ihn, was merkwürdigerweise gern übersehen wird, häufig einer unverhehlbaren Pedanterie verfallen. Das spricht sich nun auch bei der Behandlung der Architektur aus, wo Tizian den gelehrten Tendenzen der Zeit folgend, durch die Anbringung der Büste des Kaisers Tiberius mit ihrer Namensunterschrift genau die Zeit angab, in die Christi Tod gefallen ist.

In der späteren Fassung hat der Künstler auf die ausführliche Schilderung der örtlichen Situation verzichtet und hat auch die Büste des römischen Kaisers weggelassen, die schließlich doch für seinen eigenen Geschmack nur mehr als ein gelehrtes Zitat aus antiker Kunst gewirkt haben mag. Er deutet die Architektur nur ganz oberflächlich an; aber es ist nun sehr interessant zu beobachten, daß er gerade dadurch, im rein malerischen Sinne genommen, eine wesentlich stärkere und viel mehr einleuchtende Raumwirkung erzielt. Auf dem Pariser Bild werden die Figuren durch die Mauer ziemlich weit nach vorne gedrängt. Sie stehen in ihrer fast absoluten Rundung weniger als Gebilde der Malerei, als wie vielmehr der

Reliefplastik vor uns. Indem aber Tizian bei der zweiten Fassung die Mauer mehr in den Hintergrund schob und den Torbogen nach allen Richtungen hin erweiterte, gewann er eine bedeutend größere Tiefe, in der sich die Figuren viel freier entwickeln.

Mit dem zwar mehr andeutungsweise und trotzdem viel kräftiger arbeitenden, späteren Raumstil mag es nun auch zusammenhängen, daß Tizian für die zweite Fassung eine ganz andere Beleuchtung wählte. Während bei dem Pariser Stück die Szene im hellen Tageslicht vor sich zu gehen scheint, wählt er nun eine nächtliche Stimmung, die durch ein kräftiges Fackellicht von oben her farbig außerordentlich stark belebt wird. Es mag allerdings sein, daß nicht allein die Raumauffassung Tizian veranlaßte, das nach allen Seiten hin drängende Lichtproblem in die Komposition einzuführen, sondern daß er auch durch das Farbensystem seiner späteren Zeit dazu bewogen wurde, den lustigen Schimmer der brennenden Fackeln zu bringen: aber jedenfalls besteht die Tatsache, daß in der zweiten Redaktion die räumliche Klarheit bei weitem stärker und glücklicher betont wurde und daß das Fackellicht sehr viel zu dieser Wirkung beiträgt.

Der alternde Tizian hatte eine ganz andere Anschauung von der Farbe als der junge, und mit dieser neuen Farbenauffassung hängt es nun auch zusammen, daß Tizian das Kostüm der Leute, und besonders das des jungen Mannes rechts vor Christus, geändert hat. Dieser trägt auf dem Pariser Bild ein enganschließendes Ringpanzerhemd, das dem Künstler nach seinem älteren Stil jedenfalls sehr erwünschte Gelegenheit gab, in glatter, gleichmäßig fortlaufender Farbenschicht die Formen zu entwickeln. In seiner letzten Zeit strebte Tizian aber nicht mehr nach solchem Kolorit, das wohl sehr einschmeichelnd und gefällig, jedoch leicht etwas oberflächlich wirkt: er arbeitet mit der aufgelockerten Farbe. Er setzt Fleck neben Fleck und gibt die glatte, metallische Fläche auf. So wählt er nun ein enganliegendes, schwarzes Sammetwams mit leuchtendgelben Ärmeln. An Stelle des kühlen, virtuosen Lüsters der früheren Zeit ist der ganze Reichtum und die edelste Pracht getreten, deren Tizians Farbe überhaupt fähig gewesen ist.

Ein wesentlicher Unterschied ist ferner in der Komposition zu finden. Das erste Bild gehört der Mitte des 16. Jahrhunderts an, wo zwar die stille, große Ruhe der Renaissance schon für gewisse laute Effekte aufgegeben war, wo aber immerhin noch die Bildkomposition als ein in sich ruhendes Ganzes aufgefaßt wurde. Demnach sehen wir den Vorgang ganz und gar vor uns. Die zu äußerst rechts und links stehenden Gestalten schließen das Bild gut ab und wir werden durch nichts veranlaßt, wenigstens in der Phantasie, über den Rahmen hinauszugehen. Ganz anders ist das bei dem Münchner Bild, wo besonders die rechts stehende Figur des Jungen, der die Marterstäbe für die Henkersknechte bereit hält, so auffällig vom Bildrand durchschnitten ist, daß wir notwendigermaßen nach außen blicken müssen, um das Bild wenigstens vor unserem geistigen Auge zu ergänzen. In den zwei Gemälden steht der Tizian der Renaissance jenem Tizian gegenüber, der schon ins Barock hinüberführt.

Das spricht sich nun auch ganz besonders deutlich in der Erzählungsweise aus. Beide Male hat der Künstler, seinem energischen Naturell entsprechend, den Vorgang sehr lebendig erzählt; aber in dem Pariser Bild ist er doch verhältnismäßig zahm gegenüber dem, was er in der zweiten Fassung an Drastik geboten hat. An sich verwendet er hier wie dort die gleichen Motive, und das brutale, wilde Wesen der Männer kommt vielleicht beim ersten Bilde sogar besser zum Ausdruck; insofern als sie recht aufdringlich als rohe Schergen gekennzeichnet sind. Aber das Ganze ist doch sozusagen nur ein gestelltes Theaterbild. Den Figuren fehlt der Zusammenhang, obwohl sie doch so eng gedrängt stehen. Die Bewegungen sind leidenschaftlich, ohne daß die Wirkung ihrer Tätigkeit deutlich zum Ausdruck käme. Man kann das ganz gut an den Stäben sehen, mit denen sie die Dornenkrone in das Haupt des göttlichen Dulders drücken. Diese biegen sich unter dem gewaltigen Druck nicht oder nur sehr wenig. Auch sind dem früheren Stil des Künstlers entsprechend die Gestalten alle noch sehr massig und üppig, was besonders übrigens auch bei Christus selbst auffällt.

Jn der zweiten Fassung hat Tizian die Erzählung viel lebendiger

gehalten. Hier kann von einem theatermäßig gestellten Bilde keine Rede mehr sein. Der Vorgang wird mit voller Lebhaftigkeit geschildert, und die Personen entwickeln eine Beweglichkeit, wie sie selbst bei Tizian nur selten zu beobachten ist. Das führt nun zu einem völligen Umschwung im Formenideal, der sich auch sonst in den späteren Werken des Meisters geltend macht. Tizian hatte mit Bildern im Stile des Giorgione und des Palma Vecchio begonnen, die eine große feierliche, poetische Ruhe atmen. Für diese war die schwere, stolze Pracht des Leibes, die er in seiner frühen und mittleren Zeit so sehr geliebt hat, passend und sogar wohl notwendig. So hat denn auch die ganze übrige venezianische Schule in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in üppigen Formen geradezu geschwelgt, aber gegen 1550 tritt ein charakteristischer und folgenschwerer Umschwung insofern ein, als der allgemeine Geschmack gerade auf das Gegenteil von Ruhe ausging. Man wollte nicht mehr das Idyll, sondern die frische Tat und lebendige Handlung. Dafür eigneten sich nun die breiten, massigen Leiber nicht mehr. Der neue Stil verlangte nach Beweglichkeit und darum nach Gestalten, die schlank und biegsam waren. Weil aber die Üppigkeit des früheren Stils doch etwas übertrieben und ausschweifend war, so hat sich nun ganz von selbst ergeben, daß der Geschmack im Verfolgen des entgegengesetzten Ideals auch wieder in eine gewisse Übertriebenheit verfiel, und man hat dann Gestalten gebildet, die nicht nur schlank und leicht beweglich, sondern die auch etwas zu lang waren. Bei Tizian selbst wird man das noch nicht als störend empfinden; aber bald genug, besonders bei Tintoretto artet die Beweglichkeit in einen nicht mehr zu rechtfertigenden Manierismus aus. Aber gerade weil die schlanken, langen Formen, die die breiten ruhigen der Frührenaissance verdrängt haben, zum Teil wenigstens auf Tizians Initiative zurückzuführen sind, ist es gut an der zweiten Fassung der Dornenkrönung zu beobachten, daß der Meister selbst in der Zeit, wo er sich gar nicht mehr von der Schulüberlieferung binden ließ, noch immer ein gewisses edles Maß einhielt.

CHRISTUS BEI MARTHA VON TINTORETTO UND FRANCESCO BASSANO

Die venezianische Malerei hat sich jahrhundertelang stärker und künstlerisch reiner erhalten, als die irgend einer anderen italienischen Schule. Das kommt daher, daß die Venezianer, nachdem sie erst einmal den Anschluß an die europäische Kunst gewonnen hatten, zwar im allgemeinen natürlich denselben Entwickelungsgang nahmen wie die Florentiner oder die Römer, aber diesen doch in vieler Hinsicht ganz entgegengesetzt waren. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts hat die Kunst aller Völker ganz unbewußt nach Naturtreue gestrebt, und zwar in einem viel höheren Sinne, als das jemals das Quattrocento getan hatte. Aber die meisten Schulen verwechselten Korrektheit und sklavische Nachahmung der Antike mit dem, was die großen Epochen der Kunstgeschichte und auch wir heutigentags Naturtreue nennen. Besonders bei den Florentinern kann man beobachten, daß sie um 1550 einem akademischen Stile verfallen waren, der angeblich ideal reine Formen bilden und diese zu gleicher Zeit auch vollkommen naturwahr gestalten wollte, was doch ganz unmöglich ist. So sind diese Künstler trotz des Strebens nach einem sogar wissenschaftlich sehr gut fundierten Naturalismus zu einer schematischen Formenbehandlung gekommen, die alles, nur nicht individuell belebt war. Damit ist noch in Verbindung zu bringen, daß dortmals in den meisten Malerschulen von Europa mit einziger Ausnahme von Venedig beim Gemälde auf die Farbe nicht sehr viel Wert gelegt worden ist. Die Zeit war nicht sehr malerisch veranlagt, obwohl sie doch in Tizian und Tintoretto zwei der bedeutendsten Maler hatte, die die Kunstgeschichte überhaupt kennt.

In der venezianischen Schule hat sich die Entwickelung ganz

anders vollzogen. Zunächst hat man dort der Antike gegenüber eine viel größere Selbständigkeit besessen, als irgendwo anders. Die Venezianer sind dadurch vor dem öden Formalismus bewahrt geblieben. Außerdem haben sie aber auch eine starke Richtung zum rein Naturwahren und zum Individuellen ausgebildet. Man muß nur ein venezianisches Porträt der Zeit mit einem florentiner: einen Tizian mit einem Bronzino vergleichen, um zu erkennen, wie groß die Kluft war, die Venedig damals von dem übrigen künstlerischen Italien trennte. Mit diesem Vergleich ist zu gleicher Zeit auch der Grund angegeben, warum die Venezianer den übrigen Italienern so überlegen werden konnten. Die malerische Haltung eines Tizian ist der übermäßig plastischen Art des Bronzino direkt entgegengesetzt, und es braucht nicht eigens ausgeführt zu werden, daß Tizians Art nicht nur für den Augenblick, sondern auch für die Zukunft den Sieg haben mußte.

Damit, daß die venezianische Malerei inmitten des allgemein herrschenden Schematismus mit so viel Glück auf individuelle Behandlung der Einzelerscheinung ausgegangen ist, hat sie auch notwendigerweise die alten religiösen Stoffe in genremäßiger Art umbilden müssen. Auch hierin ist sie innerhalb des Rahmens der zeitgenössischen Kunst stehen geblieben. Die Malerei der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hat überall, und besonders in den Niederlanden, das Genre in das religiöse Gebiet einzuführen getrachtet; aber nirgendswo ist das mit so viel Glück und Geschmack geschehen wie in Venedig. Der Grund dafür, daß die Venezianer in dieser Art besonders erfolgreich waren, liegt darin, daß sie die allmähliche Überführung des streng Hierarchischen in die freundlicheren Gefilde des täglichen Lebens nicht allein deswegen einleiteten, weil der allgemeine Zug der Zeit darauf hinging. Entscheidend war vielmehr für die Venezianer die Tatsache, daß der Stand ihrer Farbenkunst, wie sie sie dem alten Tizian verdankten, ganz von selbst auf eine reichere und individuellere Erfassung des Lebens hindrängte. Tizians späteres Kolorit war so reich in der Nuance, daß die unter seinem Einfluß stehenden Künstler mit Notwendigkeit auf eine neue, weniger strenge Behandlung aller Stoffe sinnen

mußten. Ein solcher Reichtum und eine solche Lebhaftigkeit der Farbe vertrug sich nicht mehr mit dem alten, trotz aller Feierlichkeit doch sehr einfachen Ton der Erzählung. So finden wir denn auch bei den Venezianern der späteren Renaissance nicht nur eine ganz andere Farbe als in der früheren Zeit, sondern auch ganz neue Stoffkreise. Es zeigt sich dabei der unerschöpfliche Reichtum der Bibel wieder einmal im günstigsten Lichte. Die Künstler blieben noch immer bei den biblischen Stoffen stehen, aber sie wählten jetzt Erzählungen, die früher nicht oder nur äußerst selten zur bildlichen Darstellung verwendet worden waren. Es sind besonders die Gastmähler, von denen das Neue Testament da und dort erzählt, und die Geschichten der Patriarchen, die jetzt das Hauptinteresse der Künstler gefangen nehmen, und zwar geschah das in so reichem Maße, daß man beinahe von einer neuen Industrie innerhalb der venezianischen Kunst reden kann. Besonders waren es die Künstler aus der Familie der Bassano, die sich der Behandlung dieser neu in die Malerei eingeführten Motive widmeten. Im Nachfolgenden sei nun das Gastmahl Christi bei Martha von Tintoretto in der Augsburger Galerie mit dem des Francesco Bassano verglichen; es gibt verschiedene Varianten von ihm, worunter vielleicht die geistreichste die in der Münchner Pinakothek ist.

Tintorettos Bild ist eine der häufigen Gastmahlszenen, die dieser Künstler und Paul Veronese gemacht haben, und die bei aller Fortschrittlichkeit doch noch sehr viel von dem älteren Stil an sich haben. Die Erzählung wird zwar fast genremäßig geführt, aber sie steht doch noch durchaus im Vordergrunde des Interesses. Die Figuren sind ungemein malerisch aufgefaßt und sie sind sogar, wie bei Tintoretto so oft, in der Bewegung etwas manieriert: aber sie tragen doch die Idee und die Berechtigung des Gemäldes. Der Künstler hat in seinem feinen Sinn für Kolorit die Haltung des Bildes wohl auf malerische Werte gestellt; aber die Gegenstände, die ihn ihres Glanzes wegen besonders freuen, die blinkenden Küchengeräte hat er doch in den Hintergrund geschoben. So haben wir bei Tintoretto wohl nicht mehr die Erhabenheit, die z. B. Tizian in den Jüngern von Emmaus im Louvre so ergreifend über die Gast-

mahlszene ausgegossen hat; aber ein echtes Genrebild will auch Tintoretto noch nicht geben. Er bringt nach der Weise der ersten Epigonen Tizians eine hauptsächlich nach malerischen Gesichtspunkten angeordnete Erzählung, die ihn notwendigerweise mancherlei Beiwerk aus dem täglichen Leben verwenden läßt, wie die Küche im Hintergrunde; aber näher rückt er der Wirklichkeit schon deswegen nicht, weil er in mancher Hinsicht einen nicht unbedenklichen Manierismus vertreten hat, und zwar sowohl in der Behandlung von Form und Bewegung, wie auch in der Komposition.

Wenn die Gotik ihre Bilder nach der spitzen Vertikale, und die Renaissance nach der breiten Horizontalen zu ordnen liebte, so hat das spätere 16. Jahrhundert, wo schon ganz konsequent ausgebildete Barockprinzipien zu beobachten sind, seine Bilder gern nach der schrägen Diagonale angeordnet. Wie bei Tizians zweiter Dornenkrönung eine gesteigerte Lebhaftigkeit gegenüber der früheren zu bemerken ist, so hat überhaupt die spätere Renaissance, die man schon sehr oft dem frühen Barock gleichsetzen darf, auf reichere Bewegung der Massen gehalten. Die ruhige Stand- oder Liegefigur hat in dieser Zeit wenig gegolten. Alles neigt sich, beugt sich, gleitet wohl auch, und nicht selten wird dem Beschauer ängstlich zumute; denn es ist schwer, sich dem Eindruck zu verschließen, daß die Komposition nur gerade noch in dem bereits sehr gefährdeten labilen Gleichgewicht erhalten wird. Lange Zeit hat man an dieser fraglos manierierten Art großen Anstoß genommen. Die scheinbar unablässige Wiederkehr der gleichen Motive schien das Urteil zu bestätigen, das Vasari über Tintorettos allzu große Virtuosität gefällt hat: in neuerer Zeit sind wir weniger leicht bereit, diesen großen Meister der Farbe nur nach seiner allerdings sehr stark in die Augen fallenden Konnivenz gegen die damalige Mode zu beurteilen. Die neuere Forschung neigt mehr dazu, Tintoretto das große Verdienst zuzuerkennen, daß er inmitten eines ausschweifend manierierten Stils doch die Kraft und den Geschmack gehabt hat, nicht nur das relativ Beste, sondern etwas absolut Gutes aus der bereits sehr wunderlich gewordenen venezianer Kunstübung zu machen. Er tat es, indem er zwei Tendenzen des Geschmackes

seiner Zeit äußerst glücklich zusammenfaßte und einem einzigen Zwecke zu dienen zwang. Das spätere 16. Jahrhundert hat, wie das schon bei Tizian zu beobachten ist, viel Wert nicht nur auf lebhaften Ton der Erzählung, auf bewegte Linienführung, sondern auch auf das Studium des Lichtes gelegt. Diese einzelnen Motive hätte man getrennt lassen können und dann würden sie schon Fortschritt genug in die Kunstgeschichte gebracht haben. Aber Tintoretto hat sie vereinigt, hat sie gewissermaßen zu einem Hebel zusammengeschmiedet, mit dem die gesamte bis dahin gültige technische und künstlerische Methode der Malerei über den Haufen geworfen worden ist. Er sucht die Bilder in der Weise lebhaft anzuordnen, daß die schräge Linie herrscht, und zwar nicht nur in der Bewegung, sondern auch in der Beleuchtung, überhaupt im Kolorit. Es mag uns sonderbar vorkommen, daß alle Personen, die an Christi Tisch sitzen oder stehen, so wenig glaublich nach rechts und links gebogen sind: aber malerisch ist es von größter Wirkung, daß sie mit der Bewegung ihres Körpers und ihrer Glieder der Beleuchtung folgen. Die Reproduktion des ohnehin nicht im besten Zustande befindlichen Augsburger Gemäldes gibt keinen ganz ausreichenden Begriff von dieser Wechselwirkung zwischen Beleuchtung und Bewegung, aber sie läßt trotzdem erkennen, wie kraftvoll die lichte Diagonale bei Christus und bei der sitzenden Maria wirkt. Es war eine überaus glückliche Idee von Tintoretto, auf solche Weise die im Geschmack seiner Zeit liegenden Kräfte zu einheitlicher Wirkung zusammenzufassen, und das Verdienst kann ihm nicht verkleinert werden, selbst wenn man zugibt, daß das spätere 16. Jahrhundert ganz von selbst auf diese Vereinigung zugedrängt hat.

Das Gastmahl Christi bei Martha, das in der Alten Pinakothek mit Unrecht dem Jacopo Bassano zugeschrieben und sehr unverdient mit einer herabsetzenden Bemerkung versehen wird, rührt von Francesco Bassano, dem Sohn und Nachahmer des Jacopo her. Das Bild ist nicht viel später als das Augsburger Stück entstanden, doch wird der Vorgang viel fortschrittlicher geschildert. Bei Bassano handelt es sich ausgesprochen um ein Wirts- und Küchenstück. Die Erzählung wird ziemlich kräftig zur Seite geschoben, und der Haupt-

akzent wird auf die Vorbereitung eines reichen Mahles in echt genremäßiger Weise gelegt. Wenn man schon bei dem Gastmahl des Tintoretto sehen kann, daß das Interesse am rein Malerischen den Künstler die Anordnung nach Motiven treffen ließ, die wenigstens nicht direkt aus der Erzählung geholt waren, so geht das bei Francesco Bassano noch viel weiter. Für ihn handelt es sich in allererster Linie um die Schilderung einer Küche, wo die farbenreichen, irdenen und metallenen Töpfe, das prasselnde Feuer, die schillernden Fische und das bunte, leuchtende Gefieder der geschlachteten Vögel rechte Gelegenheit geben, allen Zauber des venezianischen Kolorits zu entfalten.

In farbiger Hinsicht ist Bassanos Bild die notwendige Konsequenz aus dem, was Tizian in seinen späten Werken Vorbildliches für die venezianer Malerei geleistet hat. Auch in anderer Hinsicht stellt sich Bassanos Kunst als die unmittelbare Fortsetzung von Tizians und wohl auch Tintorettos Stil dar. Die Erzählung wird ganz anders genommen als bisher. Bei Tizian und Tintoretto wurde wirklich ein Gastmahl dargestellt, Francesco Bassano aber läßt den biblischen Vorgang unberücksichtigt. Er zeigt uns Christus nicht an der Tafel im Gespräche mit Martha, die ihrer Hausfrauenpflicht ein wenig vergißt, sondern er zeigt uns Christus, wie er gerade in den architektonisch nicht besonders glaubwürdig geschilderten Vorraum eintritt, wo das Gastmahl eben erst zubereitet wird. Wenn aber einmal die spätere Renaissancemalerei so sehr nach Handlung strebte, so war das nun allerdings ganz folgerichtig von ihr, daß sie auch einmal was Neues, was Lustiges erzählte und nicht bei den alten, beschaulichen Themen stehen blieb. Und Bassanos Auffassung ist wirklich im feinsten Sinne des Wortes heiter.

Die Art, wie die heiligen Frauen den Heiland mit liebenswürdigen, dabei aber doch sehr tiefen und ehrfurchtsvollen Verbeugungen empfangen, ist außerordentlich graziös. Dieses Moment wird aber dann noch auf eine in der alten Kunst geradezu überraschende Weise dadurch gesteigert, daß Christus die Höflichkeiten der beiden Frauen mit einer *gentilezza* erwidert, die trotz aller Höflichkeit über das, was die Renaissance auch in ihren Kunstwerken als vornehme

Umgangsformen geliebt hat, zu einer beinahe modernen Auffassung hinausgeht. Es ist nicht mehr der wegen seiner tiefen Lehre gefeierte Rabbi, der das Haus seiner Freunde betritt, um selbst beim Mahle der ernsten Gespräche zu pflegen, sondern es ist ein vornehmer Bonvivant, der zu den eleganten Frauen kommt, um bei einem guten Glase Wein und bei der langen Folge lecker bereiteter Speisen eine angenehme Plauderstunde zu verbringen. Zu diesem Charakter, der mit außerordentlichem Takt von aller Frivolität frei gehalten ist, paßt nun auch die Art gut, wie Christi Begleiter mit wohlgefälligem, freundlichem Schmunzeln auf die liebenswürdig knixenden Frauen blicken. Wenn schon diese ganze Anordnung dem Bilde ein genremäßiges Gepräge gibt, so liegt doch gerade in der Gruppe von Christus und den heiligen Frauen erst recht etwas von jenem volkstümlichen Wesen, das bald danach im 17. Jahrhundert eine neue, große Kunst hervorrief.

Tintoretto ist bereits in alter Zeit einer manierierten Virtuosität beschuldigt worden, aber wie schon oben ausgeführt, war man vielleicht doch zu streng gegen ihn. Vieles in seiner Kunst, was rein formal genommen, bedenklich ist, läßt sich doch koloristisch rechtfertigen. Aber auch in anderer Hinsicht wird man Grund haben, das strenge Urteil zu revidieren; denn man muß nur die Bewegungen von Bassanos Figuren mit denen von Tintoretto vergleichen, um zu sehen, daß diese bei aller Manieriertheit doch den großen Vorzug eines festen Stiles haben. Und außerdem darf man sagen, daß Tintorettos oftmals recht unwahrscheinlich gebogene Gestalten, kunsthistorisch genommen, ein äußerst belehrendes Gegenstück zu den so sehr viel leichteren Figürchen des Bassano bilden. Ohne die Ausschreitungen des Tintoretto wäre Bassanos Kunst, obwohl diese im Figürlichen mancherlei Abhängigkeit auch von Veronese zeigt, kaum denkbar gewesen. Tintoretto war eben ein Meister von solch hoher Bedeutung, daß man selbst aus seinen Fehlern lernen konnte, und nicht umsonst haben so große Künstler wie Velasquez und Rubens gern an ihn angeknüpft.

Das wichtigste Resultat bei dem Vergleich zwischen den zwei Darstellungen von Christi Besuch bei Martha ist vielleicht, daß

hier der enge Zusammenhang zwischen den rein technischen, künstlerischen und allgemein geistigen Problemen im Kunstwerk so klar wird. Als Tizian seinerzeit die alte, glatte Farbenfläche durch jene Vereinigung von locker und fast nach heutiger Art nebeneinandergesetzten Farbenflecken ersetzte, ist scheinbar nur ein rein technisches Problem vorgelegen, das in erster Linie wohl nur für den Maler Interesse haben mag. In der Tat haben sich daraus Konsequenzen ergeben, die, wie man bei Bassanos Gastmahl sieht, die ganze Auffassung sowohl in farbiger, zeichnerischer, kompositoneller und erzählender Hinsicht von Grund aus veränderten. Die neue Technik, um deren Entwickelung sich Tintoretto besonders verdient gemacht hat, brachte eine ganz neue Kunst.

ZWEI ZWERGENBILDNISSE

Im Louvre befindet sich das Bildnis eines Hofzwergen Karls V. von der Hand des Anthonis Mor. Es ist hochberühmt und gilt als eines der besten Werke des holländischen Porträtisten, der wegen der scharfen Wahrheit seiner Bildnisse so angesehen ist. Im Prado befindet sich ein ganz ähnliches Bildnis von der Hand des Velasquez, das ebenfalls den Hofzwergen eines spanischen Herrschers darstellt. Jeder der beiden Zwerge hat einen Hund bei sich, so daß die Ähnlichkeit des Motivs stark in die Augen springt.

Die beiden Gemälde verfolgen, jedes in seiner Art und nach dem Stile seiner Zeit, dasselbe Problem, nämlich die reine Naturwahrheit. Man pflegt in dieser Hinsicht sogar dem Anthonis Mor ganz besondere Anerkennung zu zollen und rechnet ihn unter die stärksten Realisten, die die gesamte Malerei aufzuweisen hat. Für Velasquez nimmt man das gleiche Verdienst in Anspruch, und es ist doch ohne weiteres klar, daß die beiden Künstler grundverschieden sind. Der Naturalismus des einen ist völlig verschieden von dem des anderen, dermaßen, daß, wenn man dem Velasquez das Verdienst echter Naturtreue zugestehen will, für Anthonis Mor das gleiche nicht möglich ist. Es handelt sich nun hier in letzter Linie nicht allein um den Gegensatz zwischen Anthonis Mor und Velasquez, sondern um den der Kunst des 16. und des 17. Jahrhunderts. Dabei kommt eine der interessantesten, allerdings auch eine der schwierigsten Aufgaben der ganzen Kunstbetrachtung zur Geltung. Was echte Naturtreue ist, kann im allgemeinen nicht gesagt werden, aber im einzelnen Falle läßt sich wenigstens sagen, was nicht echte Naturtreue ist, und so können wir im Vergleich dieser beiden Zwergenbildnisse leicht feststellen, daß Anthonis Mor trotz seiner viel bewunderten Schärfe und Zuverlässigkeit doch kein annähernd so

wahres Bild schafft wie Velasquez, der doch lange nicht so peinlich und korrekt ist.

In der Laiensprache würde man sagen, daß der Zwerg des Velasquez viel lebendiger wirkt als der des Mor, und das ist nun in der Tat auch das richtige Wort. Steif und hölzern steht der Hofnarr Karls V. da, weniger nach der Natur gemalt, denn als eine Statue. Darin liegt nun auch der Hauptunterschied zwischen den zwei Bildern.

Die Geschichte des Realismus ist nicht so einfach, wie man nach den üblichen Darstellungen in den kunstgeschichtlichen Werken glauben möchte. Da pflegt es zu heißen, daß auf die kerngesunde, vielleicht allerdings etwas phantasielose Realistik des 15. Jahrhunderts der idealisierende Stil der Renaissance gekommen sei, der dann wieder der schon fast naturalistischen Kunst des 17. Jahrhunderts Platz machen mußte. Diese Zusammenfassung ist etwas gar zu knapp. Sie trifft wohl für manche Fälle zu. Im allgemeinen aber wird der Vorgang ganz anders darzustellen sein. Es hat sich die übrigens noch heute nicht zu ihrem Ende gelangte Entwickelung des realistischen Stiles in der Weise vollzogen, daß das 15. Jahrhundert eine Anzahl von echt realistischen Motiven aufgeworfen hat: das war vor allem das Studium der ruhigen Menschengestalt, und dazu kamen noch Einzelmotive, wie Blumen, Hausgeräte, Häuser usw. Das Gebiet, das den Künstlern des 15. Jahrhunderts darstellbar war, ist, wie man sieht, sehr beschränkt gewesen, und man nennt sie darum mit vollem Rechte die Primitiven. Dann kamen die Maler des 16. Jahrhunderts, die die Landschafts-, Licht- und Raumprobleme so viel kecker und freier als ihre Vorgänger behandelten, daß man sagen kann, sie haben sie erst in die Kunstgeschichte eingeführt; auch das Studium des bewegten, vor allem das des nackten Menschen, haben sie möglichst vielseitig betrieben, wie man das vorher nicht gewagt hatte. Sie hatten erkannt, daß die Quattrocentomaler sich in Form und Farbe gar zu enge Grenzen gesteckt hatten, innerhalb deren sie ja Bewundernswertes geleistet haben. Sowohl die italienische wie die nordische Renaissance wollte den künstlerischen Horizont tunlichst erweitern, und sie wollte auch

in Verbindung damit eine absolute, d. h. wirklich unbeschränkte Naturwahrheit geben. Daher kam ihr Kultus der anatomischen Studien, daher aber auch ihr Studium der antiken Kunst, die ja für unbedingt mustergültig angesehen wurde.

Eben diese Kreuzung des eigentlich neuzeitlichen Realismus mit der Hingabe an die Antike führte — mit einziger Ausnahme der Venezianer — die Maler des späteren 16. Jahrhunderts auf gefährliche Abwege. Sie verfolgten in ihrer Kunst Ziele, die nur dem Bildhauer zu erreichen möglich sind, wollten die Form an sich geben und gerieten in eine ganz aussichtslose Konkurrenz mit der Bildhauerei. Sie schufen schließlich einen Stil, der an einem inneren, sehr interessanten Widerspruch krankte. Sie wollten echte Naturtreue und verloren sich in Akademismus.

Die Kälte der späteren Renaissance kommt von diesem Widerspruch; aber eben weil ihre Künstler so rücksichtslos und pedantisch auf volle Wahrheit ausgingen, konnten dann die Nachfolger, die großen Realisten des 17. Jahrhunderts dem gleichen Ziele nachgehen. Diese haben dann auch, gewitzigt durch den Fehler der Maler von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in den bekannten herrlichen Meisterwerken zuerst des Hals und des Rubens und dann des Velasquez und des Rembrandt das Ziel erreicht. Und zwar erreichten sie es, indem sie die Koketterie mit der Plastik aufgaben und rein malerisch arbeiteten. Das ist nun der große Unterschied auch zwischen dem Zwergen des Anthonis Mor und dem des Velasquez. Der eine steht vor uns wie eine Statue der Renaissance, der andere leibhaftig als eine konkrete Erscheinung des Lebens und zugleich als eine strahlende Schöpfung der Malerei.

Wenn es nun auch wahr ist, daß Anthonis Mor neben Velasquez frostig und unmalerisch erscheint, so ist trotzdem mit diesem einen Unterschied noch nicht alles gesagt, was die zwei Gemälde trennt. Da mag man zunächst einmal von einer rein technischen Angelegenheit sprechen: wie sorgfältig geht Anthonis Mor jedem Detail am Gewande nach, wie mühsam und beinahe kleinlich hat er die Goldstickerei behandelt! Er steht als ein Schüler des Scorel der altniederländischen Malerei noch zu nahe, um nicht das sogenannte

Stoffliche mit besonderer Deutlichkeit darzustellen — oder durch seine Schüler darstellen zu lassen. In dieser Hinsicht stand er noch auf dem primitiven Standpunkte der alten Zeit, und wir wissen allerdings, daß er — wie wohl auch die Künstler des 15. Jahrhunderts — die Gewänder als einen Teil von geringerer Wichtigkeit betrachtete und sie gern durch andere Künstler, z. B. durch Joachim Buekelaer, ausführen ließ. Man sieht, daß seine so hochgeschätzte Peinlichkeit in der Durchführung des Details eine rein handwerkliche Angelegenheit war, die vielleicht durch ihre Gewissenhaftigkeit erstaunen mag, aber doch nicht eigentlich künstlerisch, und jedenfalls nicht malerisch zu nennen ist. Man muß nur die Art vergleichen, mit der Velasquez die goldenen Einschläge auf dem braunen Prunkgewande des Zwergen behandelt hat, um zu erkennen, daß er scheinbar nicht so gewissenhaft wie Anthonis Mor, doch ungleich treuer gearbeitet hat, und daß er unserem Auge wesentlich mehr gibt. Die Zeichnung freilich hat er scheinbar vernachlässigt, aber den farbigen Reichtum des kostbaren, mit Gold so üppig geschmückten Gewandes hat er doch viel stärker in die Bildwirkung einbezogen als Mor, und man kann nicht leugnen, daß die Auffassung des Spaniers, gerade was die Gegenständlichkeit der Wirkung anlangt, nicht nur komplizierter, sondern auch höher ist.

Wieviel reicher die Art des Velasquez ist, sieht man vielleicht am besten, wenn man darauf achtet, wie ausdrucksvoll bei ihm das Gewand dem Leibe folgt, und wie es bei Anthonis Mor fast angegossen und bewegungslos ist. Es ist ja wahr, daß das Kostüm des 16. Jahrhunderts enger angeschlossen hat und daß es also diese Ausbiegungen, wie sie die weiten Gewänder vom 17. Jahrhundert zeigen, nicht geben konnte, aber trotzdem liegt das Kleid bei Anthonis Mor auch für jene Zeit unverhältnismäßig glatt und ausdruckslos an, es kann vor allen Dingen sich, was die Leuchtkraft anlangt, nicht mit dem des Velasquez messen.

In dieser Hinsicht muß man nur sehen, was Anthonis Mor aus dem Degengriff macht, und wie dieser von Velasquez behandelt wird. Hier kann ein Unterschied in der Natur des Gegenstandes nicht als Grund der verschiedenen Behandlung angegeben werden,

was man ja allenfalls versuchen könnte, um die Verschiedenheit der Gewandbehandlung zu erklären. Während der Degengriff des Velasquez, trotzdem er nur mit wenigen und schmalen Strichen angegeben ist, uns durch den blinkenden, scharfen Glanz, gerade neben dem leuchtenden Barockgewande so sehr interessiert, hat der Degengriff des Anthonis Mor für uns höchstens den Wert einer kunstgewerblichen Vorlage. Er spricht im Bilde nicht mit, schon deswegen, weil er in räumlicher Hinsicht nicht so klar und bestimmt angeordnet ist, wie der des Velasquez. Trotzdem er sehr rund modelliert ist, geht er doch sozusagen nicht in die Augen.

Damit ist nun ein Hauptunterschied berührt. Die Renaissance, die auch in der Malerei mit großen Verbesserungen des Raumstils eingesetzt hatte, ist späterhin durch das Streben nach absolut plastischer Form zu einer Art von Zusammenhang- und Raumlosigkeit gekommen, die nicht wenig dazu beiträgt, daß die Bilder aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bei aller Korrektheit der Form doch so kalt und unnatürlich wirken. Dieser Mangel an Zusammenhang der einzelnen Bildteile findet sich auch in der Tafel des Anthonis Mor und erweckt den Eindruck, daß sie nicht genügend anschaulich in der Entwickelung des Raumes sei, und daß die Figuren wie auch die Geräte, z. B. eben der Degengriff, weniger nach hinten in die Tiefe hinein modelliert, sondern nur nach der Seite zu abgestrichen sind. Gegenüber der prallen Anschaulichkeit bei Velasquez, wo wir den Raum, den Zwergen und die Hündin als ein Ganzes körperhaft und geradezu blockmäßig vor uns sehen, weichen hier die Dinge und Personen nach der Seite zu aus: die Bildwirkung ist nicht voll, sondern gequetscht. Sie ist das, obwohl Anthonis Mor jedes Detail nach der Sitte seiner Zeit ganz rund herausgearbeitet hat. Aber er hat eine unmalerische Rundung gewählt, die immer raumlos wirkt, weil sie auch mit Verachtung aller malerischen Raumgesetze arbeitet. Seine Modellierung geht, wie man das am besten bei dem Hunde sieht, nicht aus dem Vordergrund in die Tiefe des Bildes, sondern umgekehrt von hinten nach vorne. Damit erhält man wohl das, was dem ungeschulten Laienauge höchst plastisch erscheint, was aber in der Tat eine Unnatürlichkeit ist; denn so wie

in der Natur unser Auge von uns weg in die Tiefe des Raumes dringt, erst die naheliegenden Gegenstände erfaßt und dann immer weiter in die Ferne schaut, so muß es auch in die Tiefe eines Bildes dringen. Aber sowohl der Zwerg wie der Hund sind von Mor in einem übertrieben und äußerlich plastischen Stil gehalten, derart, daß sie von hinten nach vorne zu entwickelt sind. Es ist das der umgekehrte Vorgang, wie beim natürlichen Leben, und bedeutet immer eine gewisse Willkürlichkeit, führt im Hintergrunde auch gewöhnlich zur Unklarheit. Das ist nun auch bei Mor der Fall. Die Stellung des Hundes ist so seltsam verdreht, daß sie eigentlich gar nicht genau festzustellen ist und nur erst bei längerem Studium verstanden wird; auch dann aber wird sie nur dem Verstande und nicht dem Auge als unmittelbare Erscheinung klar. Wie ganz anders steht die Hündin bei Velasquez da, lange nicht so aufdringlich und plump im Vordergrunde modelliert, aber dafür ganz einheitlich und gleichmäßig in der Orientierung ihrer Bewegung und infolgedessen von einer Anschaulichkeit, die, weil sie rein malerisch in die Tiefe führt, nun auch eine Plastik und Selbstverständlichkeit erreicht, mit der sich der scheinbar viel stärker herausgearbeitete Hund des Anthonis Mor nicht messen kann.

Wenn Mors Hund für sich allein betrachtet schon weit hinter dem des Velasquez zurückbleibt, so ist die Art, wie er ohne direkte Verbindung mit der Gestalt des Zwergen gegeben ist, erst recht unvorteilhaft gegenüber der prachtvollen Art, wie bei dem andern Bilde der Zwerg und die Hündin als ein Ganzes gesehen sind. Das Geheimnis der Kunst des Velasquez ist der Totaleindruck, den er besser als irgend ein anderer alter Meister zu geben wußte, und den auch in neuerer Zeit, wo die Kunst doch gerade auf den Totaleindruck ausgeht, nur wenige Künstler so zwingend gegeben haben. Gerade in dieser Hinsicht aber läßt es Anthonis Mor fehlen. Er und die ganze niederländische Malerei seiner Zeit wußten nicht, was Gesamtwirkung ist. Ihn interessierte bei seinen Bildnissen hauptsächlich der Kopf, der allein der Träger des Lebens ist, und auch mit einer so frappanten Schärfe dargestellt ist, daß er die ganze Wirkung des Bildes zu beherrschen vermag.

Diese Einseitigkeit hat ja, wie das immer der Fall ist, ihr Gutes. Die Zuverlässigkeit von Mors Bildnissen beruht auf ihr und ist fraglos etwas sehr Dankenswertes, aber Tatsache ist es auch, daß, wenn vom Bilde des Mor der ganze Leib des Zwerges und der Hund verloren gingen, der Hauptwert des Gemäldes durchaus nicht beeinträchtigt würde. Der Verlust wäre weder in malerischer Hinsicht nennenswert, noch würde auch die Charakteristik eine besondere Einbuße erleiden; denn die Haltung und Bewegung des Zwergen sind so belanglos, wie die des Hundes. Aber welch ein Verlust wäre es, wenn aus dem Bilde des Velasquez nur irgend ein Teil weggenommen würde. Man kann sich das eigentlich gar nicht vorstellen, so notwendig gehört eines zum anderen. Ohne den Hund würde die räumliche Disposition nicht mehr so klar sein, ohne die Figur des Zwergen würde der freilich lächerliche Hochmut des offenbar auch mit gelindem Blödsinn behafteten und sehr reizbaren Hofnarren nicht mehr so unmittelbar wirken, oder, um endlich ein Detail herauszugreifen, welch ein namenloser Verlust wäre es, wenn der prachtvolle Federhut zugrunde ginge, auf den sich die koloristische Wirkung des Bildes stützt. Gerade, wenn wir nun diesen letzten Umstand ins Auge fassen, wird es klar, wie intensiv das Interesse war, mit dem Velasquez an dem Bildnis gearbeitet hat, und mit welch reichem Leben er es selbst in den Nebenzügen auszustatten gewußt hat. Hier zeigt sich seine Überlegenheit über Mors tüftelnde Art in hellem Lichte.

Noch ein anderer Zug ist von wesentlichem Belang. Es scheint ja, daß der Hofzwerg Karls V. wenigstens eine gewisse Intelligenz hatte, er mag boshaft gewesen sein, aber schwerlich war er dumm. Der Hofnarr Philipps IV. dagegen ist offenbar ein armer Kretin gewesen, aber trotz alledem sind beide doch gleichermaßen unglückliche Geschöpfe gewesen, deren Los durch den schändlichen Spott ihrer Umgebung nur noch trauriger ward. Dieses körperliche und soziale Elend hat Anthonis Mor als ein Vertreter der nach äußerlicher Wirkung strebenden Renaissance nicht beachtet. Er macht aus dem Narren ein Repräsentationsbild wie aus dem Porträt eines Fürsten. Aber bei Velasquez

ist das ganz anders. Trotz der affektierten vornehmen Pose wird man die Haltung des Zwergen nicht mit der eines Aristokraten verwechseln. Aber nicht nur in dieser Hinsicht entfaltet Velasquez eine schließlich doch auch zum Realismus gehörige feine Beobachtung, durch die sich sein Stil hoch über den des Mor erhebt. Velasquez behandelt das Bildnis des Zwergen überhaupt grundsätzlich anders als der kühle Holländer. Wenn dieser im Bewußtsein seiner Sicherheit alles malt, was man ihm aufträgt, und weiter keinen großen Unterschied zwischen Zwerg und Fürst macht, so behandelt Velasquez das Bild des Kretins nach spanischer Art ganz rücksichtslos, gießt aber dann eine solch herrliche Schönheit darüber aus, daß sie, eben weil der traurige Geisteszustand so unverhohlen geschildert wird, eine Art von Entschädigung für all den Jammer bildet, den der kleine Idiot zu ertragen hatte. In der menschlich so außerordentlich sympathischen und warmen Auffassung, die Velasquez in diesem und in den anderen Narrenporträts vertreten hat, spricht sich ein wesentlicher Unterschied, und vielleicht der folgenschwerste überhaupt, zwischen der Kunst des späteren 16. und des reifen 17. Jahrhunderts aus. Die Renaissance ist bei aller künstlerischen Bedeutung oft äußerlich und allzu sehr reserviert: ein Hauptverdienst des Barocks aber war es, daß er in die Kunst wieder ein warmes Leben und eine rein menschliche Empfindung gebracht hat, die dann nie mehr aus dem Kunstbetrieb geschieden ist, und nach mancherlei Zwischenfällen endlich die gerade in Sachen der Sensibilität so bedeutende Kunst des 19. Jahrhunderts geschaffen hat.

ZWEI REMBRANDT-PORTRÄTS

Rembrandts Gemälde sind uns noch zum größten Teil erhalten, und es sind nur sehr wenige, von denen wir wissen, daß sie einmal existiert haben und dann zugrunde gegangen sind. Wir besitzen Arbeiten von ihm, die noch in seine frühe Jünglingszeit zurückgehen, und haben von da in fast lückenloser Reihe bis zu seinem Tode beinahe aus jedem Jahr mehrere, oft sogar viele Werke. Seine Tätigkeit als Maler erstreckt sich über mehr als 40 Jahre, und da er rastlos im Aufwerfen von neuen Problemen gewesen ist, so hat ganz natürlicherweise der Stil seiner späten Zeit einen anderen Charakter als der der früheren. Daher kam es, daß seine Jugendwerke lange gar nicht anerkannt wurden, erst die neuere Forschung hat diese sehr mit Unrecht mißachteten Arbeiten dem Meister zurückgegeben. Dabei ist nun eine unrichtige Ansicht merkwürdigerweise doch nicht, oder wenigstens nicht ganz beseitigt worden, die dahin geht, daß Rembrandts erster Stil nicht nur anders, sondern auch wesentlich geringer sei, als der spätere. Man kann oft genug hören, daß, wenn es nicht inschriftlich bezeugt wäre, so manches frühe Bild dem Meister nicht zugeschrieben werden würde, weil es eben prinzipiell anders sei als die der Spätzeit. Es wurde sogar behauptet, daß niemand auf die Idee kommen würde, so verschiedenartige Bilder, wie den heiligen Paulus in der Stuttgarter Galerie und den heiligen Matthäus im Louvre, demselben Künstler zuzuschreiben, wenn wir nicht eben anderweitig darüber unterrichtet wären, daß sie beide von Rembrandt gemalt sind. Diese Behauptung ist nicht richtig. Die früheren Bilder sind ebensogut wie die späten nicht nur von derselben Hand gemalt, sondern auch von demselben Geiste konzipiert. Das künstlerische Ausdrucksvermögen hat sich im Laufe der Jahre gesteigert. Es sind besonders in bezug auf das Kolorit

allmählich ganz wesentliche Veränderungen eingetreten, aber trotzdem ist nicht zu verkennen, daß all diese Bilder demselben Manne ihre Entstehung verdanken. Sogar manche technische Gewohnheit hat sich von der Jugend bis zum Tode erhalten. Im Nachfolgenden seien nun zwei Stücke aus getrennten Perioden miteinander verglichen, doch will der Verfasser weniger darauf ausgehen, die Gleichmäßigkeit des Empfindens in den verschiedenen Epochen nachzuweisen, als vielmehr, der Natur des Buches entsprechend, das Trennende hervorzuheben. So wählt er zwei Porträts zum Vergleich, von denen das eine am Anfang von Rembrandts mittlerem und das andere am Anfang von Rembrandts spätem Stil steht. Das erste stammt aus dem Jahre 1639, befindet sich in der Kasseler Galerie und soll, wie man ohne zwingenden Grund glaubt, Rembrandt selbst darstellen. Das andere befindet sich in der Galerie Six in Amsterdam. Es stammt, wie erst in der letzten Zeit nachgewiesen wurde, aus dem Jahre 1654 und stellt Rembrandts Freund, Jan Six, den Bürgermeister von Amsterdam, dar. Wenn das Kasseler Bildnis vielleicht das vornehmste der früheren Porträts von Rembrandts Hand genannt werden darf, so kann das des Bürgermeisters Six wohl das herrlichste aller Bildnisse genannt werden, die Rembrandt je geschaffen hat.

Das Kasseler Stück ist zwar eine schon ganz reife Arbeit, aber besonders in dem noch nicht so üppigen Kolorit gehört es doch eigentlich, wenn auch als geradezu glänzender Abschluß, der früheren Zeit an, wo Rembrandt als der echte Barockkünstler noch sehr ungestüm in seinen Bewegungen war, und wo er nach einer oftmals geradezu überwältigenden Drastik gestrebt hat. Damals hat er mit Vorliebe die Porträts in lebensgroßem Maßstab und in ganzer Figur gemalt. Es kommen ja auch dort schon viele Brustbilder vor, wohl auch Kniestücke, aber wenn es irgend tunlich war, hat er selbst bei kleinerem Format gern die ganze Figur auf das Bild gebracht. Das ist auch bei dem Kasseler Gemälde der Fall, wo man im Arrangement leicht den Grund erkennen kann, warum Rembrandt damals so gern die Porträts in der angegebenen Form malte.

Die nächsten kunstgeschichtlichen Parallelen zu dem Kasseler

Porträt finden wir in den lebensgroßen Bildnissen von Rubens, und wenn wir gar noch die wundervolle Bewegung der herabhängenden Hand prüfen, so kommen uns wohl auch die berühmten Porträts in Erinnerung, die Tizian seit ungefähr 1540 so gern gemalt hat. Rembrandt ist in dem 1639 gemalten Kasseler Porträt noch immer auf jenen Spuren, die von der hohen Renaissance gelegt worden waren. Die gotische Zeit und die Frührenaissance hat lebensgroße Porträts nur äußerst selten gemacht. Auf Tafelbildern kommen sie, wenn man von den ab und zu anzutreffenden Stifterbildnissen und dem merkwürdigen Porträt des Herzogs Federigo von Josse van Gent absieht, so gut wie nicht vor. Besonders für das Profanbildnis hat man sich mit dem mehr oder weniger knapp zugeschnittenen Büstenformat begnügt. Erst die reife Renaissance, die so sehr viel Wert auf die lange, ununterbrochen durchlaufende, unverkürzte Linie legte und die mehr als irgend eine frühere Periode das Verständnis für die Bedeutung des Gewandes beim Porträt hatte, begann jene großen Bildnisse zu schaffen, die zum Glänzendsten gehören, was der Repräsentationskunst überhaupt gelungen ist. Es kam für die Renaissance, als sie den Typus des lebensgroßen Porträts in die Malerei einführte, jedenfalls darauf an, neben dem dekorativen Reichtum des Kostüms auch noch die ganze Fülle der Formen darzustellen. Sie hat in dem Porträtausschnitt vermutlich etwas Unnatürliches gesehen, und so steht das lebensgroße Bildnis in ganzer Figur auch unter jenen Momenten, mit denen die Renaissance den noch sehr eingeschränkten Realismus des Quattrocento in den Stil einer die gesamte Erscheinungswelt umfassenden Kunst überführte.

Als man diese sehr wichtige und folgenschwere Neuerung im Porträtstil traf, war man, obschon mancherlei naturalistische Tendenzen nicht abzuleugnen sind, doch in der Hauptsache noch auf jene stimmungsvolle Ruhe bedacht, die den Werken des guten 16. Jahrhunderts den Stempel des ewig Gültigen und Monumentalen aufprägen. Diese Bildnisse haben alle neben der glänzenden dekorativen Pracht etwas Erhabenes und so Feierliches, daß eine recht individuelle Wirkung bei den nordischen Porträts nur selten, bei

den italienischen fast nie aufkommt. Es läßt sich zwar gerade bei Tizian verfolgen, daß er, und mit ihm die ganze venezianische Kunst, immer mehr nach scharf markierender Betonung der Individualität strebte, aber es war dem 16. Jahrhundert — wenn wir von Holbein absehen dürfen — doch nicht beschieden, in dieser Beziehung mehr als die für lange Zeit hinaus maßgebenden Anfangsgründe zu legen. Das 17. Jahrhundert erst hat in den Niederlanden und in Spanien die repräsentativen Elemente mit dem kräftigen Betonen der unbedingt wahr dargestellten Individualität vereinigt. Hier sind nun zwei Etappen zu verzeichnen, von denen die eine durch das Kasseler Bildnis und die andere durch das des Bürgermeisters Six vertreten ist.

Die enge Verwandtschaft von Rembrandts angeblichem Selbstbildnisse aus dem Jahre 1639 mit dem älteren Stil des lebensgroßen, ganzfigurigen Bildnisses wird gerade in Kassel dadurch besonders deutlich demonstriert, daß als Gegenstück dazu ein dekorativ außerordentlich glückliches Porträt eines Antwerpener Kaufmanns, namens Nicolas Respani, aufgehängt ist, das Rubens fünfzehn Jahre vorher gemalt hatte. Dieses stellt den Mann als Orientalen in einer Studie dar, die Rubens verschiedene Male und am glücklichsten in der Antwerpener Anbetung der heiligen Dreikönige verwertet hat. Obwohl die zwei Bilder im besonderen so weit voneinander getrennt sind, wie das immer bei Rubens und Rembrandt der Fall zu sein pflegt, so gehören sie im allgemeinen doch zusammen als die typischen Vertreter des Porträtstils vom frühen Barock, wie er sich im unmittelbaren Anschluß an den Stil des 16. Jahrhunderts entwickelt hatte.

Das Kasseler Bild ist fraglos, und zwar nicht nur im Kostüm, eine reine Barockarbeit. Diese pralle Unmittelbarkeit der Wirkung, die uns den Mann ganz direkt vor das Auge stellt, hat nur das Äußerliche vom Arrangement des Renaissanceporträts beibehalten, aber sie entfernt sich schon bewußt und mit großem Erfolge von der diskreten, fast weltentfernten Ruhe des 16. Jahrhunderts. Vornehm ist das Kasseler Bildnis so gut wie das des Tizian, aber es ist in einem anderen Sinne vornehm. Die Noblesse des Italieners beruht auf der

wunderbaren Einheitlichkeit, die nur die einfachsten Mittel verwendet, und die, was sehr interessant zu beobachten ist, in der Zeit des mit allen Kontrasten arbeitenden Michelangelo, alles vermeidet, was nur irgendwie nach Gegensatz aussieht. Mit großer Vorliebe stellt auch Tizian die Figuren so ins Profil, daß ein Teil des Körpers im Hintergrunde des Gemäldes gewissermaßen zu verschwinden scheint. Er gibt seinen Gestalten damit etwas außerordentlich Beruhigendes. Ganz anders ist Rembrandts Art. Bei ihm beruht die ausgeglichene Wirkung auf der Lösung von gewissen Kontrasten. Der Mann, der so lässig und selbstbewußt an dem Pfeiler lehnt, befindet sich allerdings augenblicklich in vollkommener Ruhe, aber man sieht wie alle Gelenke federn und spielen, die Beine scheinen noch unter der Nachwirkung der letzten Bewegung zu zittern, der Arm ist so auf die äußerste Kante des Ellbogens gestützt, daß er nicht lange in der Lage bleiben kann, in der er sich gerade befindet. Daß aber wirklich der Mann eben erst und wohl mit einer gewissen vergnügten Eile seine Stellung an dem Pfeiler eingenommen hat, das sieht man nun auch ganz deutlich an dem keck emporgeworfenen Mantel auf der linken Bildseite. Wenn Tizian endlich seine Figuren gern in ein sehr diskret behandeltes Halb-Profil stellt, so hat Rembrandt uns die mit aller Feinfühligkeit so imposante Gestalt nach echter Barockart gerade en face gegenübergestellt. Das 16. Jahrhundert hat ja auch die großen Enface-Porträts gekannt — es genügt, hierbei an Holbeins Gesandte zu erinnern —, aber es hat ihnen nicht die gleiche Beweglichkeit der Wirkung und darum auch nicht die gleiche malerische Unmittelbarkeit verliehen, die Rembrandts Porträt auszeichnet.

Die verhältnismäßig noch frühe Entstehung des Kasseler Stückes spricht sich auch in der raumandeutenden Verwendung der Architektur aus. Das Motiv des Pfeilers und des Ganges, auf den man rechts zu blicken glaubt, stammt auch aus dem 16. Jahrhundert. Es wurde von Rembrandt herübergenommen, weil er in seinen Früharbeiten gerne zu derartigen Mitteln griff, um eine Art von Raumwirkung entstehen zu lassen, obwohl er eigentlich niemals für Raumprobleme im heutigen Sinne des Wortes viel übrig gehabt hat. Es ist wohl eine Tatsache, daß von Rembrandt derjenige holländische

Maler ausgegangen ist, der nach den Begriffen der modernen Malerei am fortschrittlichsten in der Darstellung des Raumes war, nämlich Aart van Geldern, dessen Passionsbilder mitunter an Degas erinnern: aber trotzdem hat Rembrandt sich in der Regel von der Behandlung des Raumproblems ferngehalten, und das ist nun auch im Kasseler Bilde der Fall. Er verlegt das Hauptinteresse auf die Modellierung des Körpers. Was er uns dann noch von der Umgebung der Figur sehen läßt, das ist sehr allgemein gehalten. Von Bedeutung ist dabei nur noch ein Motiv, das ist der am Boden liegende Handschuh: so richtig eine Barockanordnung, wie sie in den ersten Jahrzehnten vom 17. Jahrhundert sehr beliebt war. Das scheinbar zufällige Verstreuen von Blumen oder von Kleidungsstücken tat der malerischen Haltung des Bildes sehr wohl und außerdem brachte es auch eine gewisse Lebendigkeit in die Darstellung. In der späteren Zeit hat Rembrandt derartige Äußerlichkeiten nicht mehr angewendet, und wir können bei ihm, dessen Entwickelung ohnehin so kontrastreich war, in dieser Hinsicht eine äußerst interessante Doppelbeziehung beobachten.

Ähnlich wie Dürer hat Rembrandt im Laufe der Jahre nach immer größerer Einfachheit gestrebt. Er, der in seiner Jugend so stürmisch gewesen war, hat im späteren Alter zwar keine Krafteinbuße erfahren, aber das, was er sagen wollte, wesentlich ruhiger gesagt als früher. Die Spätwerke des Meisters sind viel reicher als die früheren, aber sie sind trotz dieses größeren Reichtums viel einfacher. Rembrandt hat in seiner besten Zeit eine Gabe der Konzentration besessen, wie sie selten einem Künstler von so lebhaftem Naturell eigen gewesen ist. Auf dieser Linie liegt nun auch der Unterschied zwischen den beiden Porträts. Von ihnen darf das frühere doch gewiß als ein Meisterwerk ersten Ranges angesehen werden, und doch kann es gegenüber dem des Bürgermeisters Six sich in keiner Weise halten. Den wirklichen, den ganz großen Rembrandt lernt man nur in dem Amsterdamer Porträt kennen. Das Kasseler Stück ist ihm gegenüber nur eine wahrhaft glänzende Vertretung des Barockstils an sich, aber es besitzt noch nicht die rein, fast möchte ich sagen verklärt rembrandtischen Züge wie das Porträt des Bürger-

meisters. Wenn bei dem früheren Bildnis der Handschuh ein bißchen ostentativ und dabei, abgesehen von der malerischen Wirkung, bedeutungslos am Boden liegt, so läßt Rembrandt bei dem so sehr tiefinnerlichen Porträt seines Freundes bedeutungslose Motive nicht mehr zu. Nicht als ob er späterhin weniger Freude am rein Malerischen gehabt hätte, aber die frühere Behandlung ist ihm nun einmal unsympathisch geworden. Er zeigt uns den Bürgermeister, der gerade die Treppe herabgeht und den Handschuh anzieht. Die Handlung besitzt ja keine große Tragweite, aber es ist eben doch eine Tätigkeit, die eine gewisse Bewegung zur Folge hat, und die dem Bilde ein ganz anderes Leben gibt, als es das Kasseler Bild hat. Dieses überrascht uns wohl auch durch die Unmittelbarkeit der Körperbehandlung, aber das ist kein Vergleich gegenüber der Überraschung, die der Beschauer in dem Salon des Hauses Six erfährt, wo das Gemälde noch heute hängt. Es ist ein geradezu märchenhafter Eindruck, den alten Bürgermeister, der nun schon so lange Jahrhunderte tot ist, durch Rembrandts Kunst unsterblich festgehalten zu sehen. Die Verbindung von Bewegung und Ruhe, die das Kasseler Stück kennzeichnet, hat Rembrandt nicht aufgegeben, wie er überhaupt einen Vorteil, den er einmal erlangt hatte, nicht mehr aufzugeben pflegte. Aber es ist eine Verschiebung eingetreten. Beim Bürgermeister interessiert uns die Bewegung des so eindrucksvoll nachdenklichen Mannes ganz unmittelbar beim ersten Anblick, während an dem früheren Werk wir erst bei der näheren Prüfung mit Überraschung sehen, daß die scheinbare Ruhe auf dem eben erst eingetretenen Gleichgewicht der kurz vorher noch tätig gewesenen Kräfte beruht. Die Akzente sind im späteren Stil nicht mehr so scharf und nicht mehr so häufig, aber die Wirkung ist breiter und voller geworden.

Wenn der junge Rembrandt den Raum etwas äußerlich behandelt hat, so gab der Meister in späteren Jahren dem Raum noch weniger Wert; aber auch hier ist ein sehr interessanter Gegensatz zu beobachten. Auf dem Kasseler Bilde hat Rembrandt die Lokalität wenigstens beiläufig angegeben, bei dem Bildnis des Bürgermeisters dagegen verzichtet er auf jede Raumandeutung, und trotz-

dem ist gerade dieses Bild ausgezeichnet durch jene speziell Rembrandt eigentümliche Behandlung der plastischen Erscheinung, nach der man zu sagen pflegt, daß seine Gestalten in der Atmosphäre schwimmen. Nun kann hier gewiß weder von Raum noch von Luft die Rede sein, aber die angegebene Wirkung besteht eben doch, und damit ist eine unmittelbare Gegenständlichkeit gegeben, die nicht nur etwas anderes erreicht, als die Drastik des frühen Barocks, sondern die auch wesentlich höher steht als die frühere, verhältnismäßig plumpe Art, die Gestalten so zum Greifen und Abtasten deutlich vor uns hinzustellen. Das plastische Modellierungsprinzip der Renaissance und des beginnenden Barocks ist hier zu Gunsten eines freien malerischen Vortrages überwunden, wie ihn zur selben Zeit, wenn auch mit ganz anderen Mitteln, Velasquez in Spanien geschaffen hat.

Es ist eigentümlich, zu beobachten, daß Rembrandt nach der Nachtwache einen immer mehr poetisch belebten Stil herausarbeitet und daß er trotzdem an Sachlichkeit gewinnt. Das Bildnis des Bürgermeisters Six steht zwar dem angeblichen Kasseler Selbstporträt in vieler Hinsicht diametral gegenüber, aber der stärkste Gegensatz mag doch vielleicht darin zu erblicken sein, daß es trotz der viel schärferen Betonung der Einzelform lange nicht so überzeugend porträtwahr wirkt, wie das Amsterdamer. Das spätere Werk hat nicht nur ein höheres künstlerisches und poetisches Leben, sondern es ist auch sozusagen aktueller. Es versetzt uns in engste Verbindung mit dem Dargestellten, der wir uns nicht entziehen können. So kommt gerade im Vergleich mit dem ungleich sachlicher durchgebildeten Kasseler Porträt jenes höchste Schaffensprinzip von Rembrandt zur Geltung, das ihn zwar nach der reinen Wahrheit streben, aber die Ausdrucksformen nicht aus den Vorstellungskreisen des täglichen Lebens nehmen ließ. Rembrandt hat vielleicht besser als irgend ein anderer Künstler gewußt, daß die Wahrheit der Natur etwas ganz anderes ist als die der Kunst. Er hat sich darum, wie man es an dem Vergleich zwischen diesen zwei Bildern sieht, im Laufe seiner vierzigjährigen Tätigkeit immer mehr von den Gewohnheiten der älteren Kunst, die nach akademischer, schulgemäßer, dem Laien

verständlicher Richtigkeit strebte, befreit und hat die Wahrheit mit Mitteln zu erreichen gesucht, die ganz allein aus dem Gebiete der Kunst genommen waren. Er hat die natürliche Erscheinung nicht korrekt nachgeahmt, sondern etwas ganz Neues geschaffen, und siehe da: das, was der reife Rembrandt als reifes Kunstwerk vor uns hinstellt, ist das — zwar nicht im optischen Sinne täuschende — aber doch vollendete Gegenstück zur Natur.

Das Kasseler Bildnis war noch im Sinne der früher beliebten Anordnung lebensgroß und in ganzer Figur gehalten. Später ist Rembrandt von dieser Auffassung abgekommen, die mit dem Akademismus des 16. Jahrhunderts zusammenhing. Er hat sich auf Brustbilder und Kniestücke beschränkt, weil er in ihnen das ganze Abbild der dargestellten Person zu geben vermocht hat. Das tut er nun sogar bei dem Bürgermeister Six. Obschon er einen die Treppe herabgehenden Mann malt, nimmt er ihn nur im Kniestück, und auch hier ist die Wirkung wieder vollkommen. Wir brauchen nicht mehr auch noch die Füße zu sehen, um überzeugt zu sein, daß Six gehen kann. Diese Verkürzung des Motivs hat nun noch insofern etwas sehr Auffallendes, als Rembrandt in der späten Zeit eine ausgesprochene Vorliebe für großes Format hatte.

Mit einigen Worten wenigstens möchte der Verfasser noch auf die diesen Abschnitt einleitende Bemerkung zurückkommen. Das Kasseler Porträt gehört zwar nicht zu jenen Frühwerken, die man als mehr oder weniger fremdartig für Rembrandt angesehen hatte und wohl auch noch ansieht: aber es unterscheidet sich doch sehr stark von dem Bildnis des Bürgermeisters Six. Und doch scheint mir ein Zweifel unmöglich, daß schon der erste noch unbefangene Blick dartun muß, daß beide Bilder Ausfluß derselben psychologischen Existenz sind. Beide sind vom gleichen Empfinden belebt und Kinder desselben Geistes.

DAS OPFER ABRAHAMS VON REMBRANDT IN PETERSBURG UND IN MÜNCHEN

Die Ermitage in St. Petersburg besitzt aus dem Jahre 1635 eine Darstellung von Abrahams Opfer, die, wie die neuere Forschung annimmt, von Rembrandts eigener Hand gemalt ist. Die Komposition kehrt, abgesehen von einigen Veränderungen, ein zweites Mal in der Münchner Pinakothek wieder, wo sie für das Jahr 1636 datiert ist und den Vermerk trägt, daß Rembrandt das Bild verändert und übermalt hat. Das Petersburger Exemplar gilt seit einiger Zeit für eine eigenhändige Arbeit des Meisters, während das Münchner dem Ferdinand Bol zugeschrieben wurde, bis man vor einigen Jahrzehnten die Inschrift auffand, die zum mindesten die Mitarbeiterschaft Rembrandts sichert. In jüngster Zeit wird wiederum, und zwar auch auf Grund von alten Nachrichten, der Versuch gemacht, das Bild dem Meister abzusprechen; darum soll im nachfolgenden ein Vergleich zwischen den beiden Darstellungen gezogen werden, der ihr tatsächliches Verhältnis zueinander behandeln wird.

Gewöhnlich pflegt man, und wohl hauptsächlich auf Grund der Inschrift, das Münchner Bild für eine von Schülerhand herrührende Kopie zu halten, die nur in einigen Einzelheiten durch den Meister selbst übergangen worden sei. Demgegenüber muß zunächst festgestellt werden, daß die beiden Bilder in den Figuren des Abraham und Isaak zwar sehr viele Ähnlichkeiten aufweisen, aber trotzdem im allgemeinen und im besonderen so grundverschieden sind, daß das Münchner Exemplar unmöglich als Kopie nach dem Petersburger bezeichnet werden kann.

Ehe wir nun im einzelnen auf die Verschiedenheiten in der Behandlung jener Figuren eingehen, die identisch zu sein scheinen, wollen wir zuerst die Gestalt des Engels betrachten, der auf den

zwei Darstellungen völlig verschieden behandelt ist. In der älteren Version kommt er von der linken Seite in eiligem Flug zu Abraham; er faßt die Hand des Erzvaters mit seiner Rechten. In der späteren Version kommt der Engel aus dem Hintergrund und wird, soweit es in der Perspektive möglich ist, völlig sichtbar, während auf dem Petersburger Stück ein Teil des Körpers, der Flügel und der Gewänder vom Bildrand abgeschnitten werden. Diese Veränderung des Motivs ist nicht nur sehr glücklich, sondern auch kunsthistorisch von großer Bedeutung. Die ältere Fassung entspricht noch durchaus jener Gepflogenheit des Barockstils, die einerseits im Streben nach Bewegung, andererseits in ihrer Vorliebe für eine gewisse rationalistische Auffassung den Motiven eine Art von Einleitung oder Vorspiel zu geben pflegte. Der Künstler hatte die Szene dadurch, daß der Engel von außen kommt und nicht ganz sichtbar wird, das Bild über seine Grenzen hinaus erweitert. Die Phantasie wird gezwungen wenigstens nach links, über die Bildfläche weg, hinauszugehen. Sie muß sich unwillkürlich den Weg vorstellen, den der Engel durchmessen hat, bis er an die Grenzen der Szenerie gekommen ist. Das gibt dem Ganzen ohne Zweifel eine wirkungsvolle Reichhaltigkeit und eine große Lebhaftigkeit, aber die Tatsache liegt doch vor, daß die von der Phantasie des Beschauers zu verarbeitende Szene nicht innerhalb des Rahmens eingeschlossen bleibt.

Rembrandt hat sich hier, der immerhin noch frühen Entstehungszeit entsprechend, stärker, als das später seine Gewohnheit war, von den Gepflogenheiten des Barockstils beeinflussen lassen. Dieser altertümliche Charakter spricht sich nun auch darin aus, daß er die Erzählung fast ausschließlich mit menschlichen Figuren gegeben hat, ohne auf die landschaftliche Umgebung und das sonstige Zubehör, das nach der Erzählung der Bibel notwendig ist, besonderen Wert zu legen. Die Figur des Engels, die so breit von der Seite hereinkommt, dient ihm nach der älteren Kunstweise dazu, auch den oberen Teil des Bildes mit einer Menschengestalt wenigstens auf der einen Seite ganz auszufüllen, ein Verfahren, das noch aus dem 16. Jahrhundert in die Malerei des 17. hinübergegeben wurde,

und das sich besonders häufig noch bei Rubens findet, der ja Rembrandt gegenüber gewöhnlich den älteren Stil vertritt.

Die obenerwähnte Inschrift des Münchner Exemplars läßt keine andere Deutung zu, als daß Rembrandt beim Anblick der wohl in seinem Atelier gefertigten Kopie, die Schwächen der ersten Komposition erkennend, die Arbeit noch ein zweites Mal vornahm und jene wichtigen und feinsinnigen Veränderungen anbrachte, die nun erst das Opfer Abrahams zu einem rein persönlichen Werke seines Geistes machten. Das Münchner Exemplar verhält sich in der Tat zu dem Petersburger wie die in Versen durchgeführte Redaktion von Goethes Iphigenie zu der in Prosa abgefaßten. Man glaubt Rembrandt im bewußten Gegensatz zu dem allgemein herrschenden Geschmack des Barocks zu sehen, wenn er die Gestalt des Engels eine Drehung derart machen läßt, daß der Bote Gottes nicht mehr von links herein in die Szene kommt, sondern aus der Tiefe des von unserem Auge frei zu durchmessenden Raumes im blitzschnellen Flug nach vorne schwebt. Die Phantasie wird nun nicht mehr gezwungen, über die Grenzen des Bildes hinauszugehen. Was wir sehen, entwickelt sich alles auf der vor uns liegenden Bildfläche und erhält so eine künstlerische Einheit, die außerordentlich sinnvoll ist. Sie erst zeigt uns den echten Rembrandt, der mit seltener Kraft auf den unmittelbar faßlichen Totaleindruck hinarbeitet. Jetzt erst kommt auch wirkliches Leben in die Figur des Engels. Während dieser bei dem Petersburger Bild energielos so in der Luft hängt, wie auf der Bühne solche Gestalten an den Drahtseilen schweben, so ist auf dem Münchner Exemplar mit einer außerordentlichen Kühnheit der Konzeption die Gestalt dermaßen gefaßt, daß sie, die im eiligsten Fluge dahergekommen ist, nun vorne notgedrungen Halt machen muß. Man glaubt zu spüren, wie der Leib des Engels noch unter der letzten scharfen Drehung zittert und in den Hüften sozusagen abzubrechen scheint. Die Bewegung hat den Künstler hier offenkundig so sehr interessiert, daß er in der Tat manche Einzelheiten der festen Form weniger gut durchgeführt hat, als in der ersten Version. Vor allem ist der Kopf des Engels beinahe befremdlich leicht behandelt, aber, abgesehen von solchen Einzelheiten

ist das Ganze hier bei weitem besser gelungen und es stellt sich nun eine weitere sehr bemerkenswerte Tatsache ein.

Schon bei der ersten Fassung hat Rembrandts energischer Geist viel Wert darauf gelegt, die Geste des Engels, der Abraham von der Tötung seines einzigen Sohnes abhalten will, möglichst nachdrucksvoll zu gestalten. Er läßt ihn die eine Hand hoch emporheben, aber diese Bewegung fällt zwar sehr lebhaft ins Auge, ist jedoch zu barockmäßig pathetisch, beinahe gespreizt, um einen besonderen Eindruck auf uns zu machen. Sie steht auf der Höhe von den zu weit und darum leer ausgreifenden Handbewegungen bei Rembrandts frühen Porträts, wie bei dem Bildnis eines jungen Mannes in der Sammlung Edmond Pourtalès, das zwei Jahre vorher entstanden ist. Die Hand ist übrigens durchaus im Einklang mit dem Stil des ganzen Bildarrangements. Wie der Engel von außen kommt und uns auch nach außen lenkt, so weist die Hand nach oben, gewissermaßen auf Gott, als denjenigen, dessen Botschaft hier ausgerichtet wird. Beim Münchner Bild dagegen nimmt der Engel rein kompositionell betrachtet eine von oben zusammenfassende, deckende Stellung ein. Seine Flügel, die ungleich kraftvoller gebildet sind als bei dem Petersburger Stück, drängen nach unten, und so hat auch die gegen Abraham geneigte Hand nur die Aufgabe, den Eindruck der Worte, die der Engel spricht, zu verstärken und dem Erzvater unmittelbar klarzumachen. Sie weist nicht mehr nach außen hin, sondern bleibt im Rahmen der Erzählung.

In beiden Versionen fällt ferner der Engel dem Abraham in den Arm, und auch hier zeigt sich wieder, daß die spätere Fassung die bei weitem kräftigere ist. Auf dem Petersburger Bild legt der Engel seine Hand wie beteuernd auf Abrahams Arm, aber auf dem Münchner faßt er das Handgelenk des alten Mannes mit solcher Drastik, daß seine eigene Hand beinahe einer Vogelklaue gleicht. In beiden Darstellungen läßt Abraham das prächtige Dolchmesser fallen, aber nur bei der Münchner wird es ganz klar, daß er einem starken, körperlichen Zwang unterliegt und das Messer notgedrungen fallen lassen muß.

Die Drehung des Engels hat nun Rembrandt auch Gelegen-

heit gegeben, die landschaftliche Situation besser zu kennzeichnen. Der Himmel spielt im Gemälde eine ganz andere Rolle, und es wird viel deutlicher als vorher, daß das Opfer auf einem Hügel vor sich geht, von dem aus der Blick in das freie Land hinunterschweift. Die Fläche wird nicht mehr in der altertümlichen, aus dem 16. Jahrhundert stammenden Weise nur mit Figuren gefüllt. Die Luft und die Landschaft kommen zu ihrem Recht. So wird das Ganze viel freier, leichter und im echt Rembrandtschen Sinne lockerer. Zu gleicher Zeit aber stellt sich jene Treue ein, die die von der Bibel verlangte Landschaft wesentlich richtiger und anschaulicher gibt.

Rembrandt fügt auch noch ein zweites Moment hinzu, das bei der Erzählung ganz unentbehrlich ist. Er läßt den Widder in einer seltsam gespenstischen Weise am linken Bildrand erscheinen, so daß jetzt erst die Erzählung ausgeschöpft ist. Man kann sich schwer denken, warum der Künstler, der sonst bei aller Phantastik sich so eng an den Wortlaut der Bibel zu halten pflegte, des Widders nicht schon in der ersten Version gedacht hat. Es ist kaum ein anderer Grund dafür zu finden, als daß er selbst spürte, wie das Arrangement des Engels auf die Bildfläche dermaßen drückt, daß für den Widder, der doch eine gewisse Drastik besitzen muß, kein Raum mehr bleibt.

Hiermit hängt nun wohl auch eine weitere, scheinbar unwesentliche und doch notwendige, auch folgenschwere Abänderung zusammen. Während Abraham auf dem Petersburger Stück ziemlich genau in die Bildmitte gestellt ist, so daß nach rechts und links nicht mehr viel Platz übrig blieb, hat Rembrandt ihn in der zweiten Fassung merklich zur rechten Seite gerückt. Auf diese Weise entsteht links nicht nur genügend Raum, um den Widder bequem unterzubringen, sondern der Künstler konnte jetzt auch im allgemeinen viel freier disponieren.

Für den ersten Blick scheinen die Gestalten Abrahams und Isaaks auf beiden Gemälden identisch zu sein. In der Tat finden sich aber auch hier wieder namhafte Unterschiede, die in der Hauptsache allerdings nur die technische Qualität betreffen, jedoch im übrigen

dazu dienen, den Ausdruck wesentlich zu verstärken und zu vertiefen. Jedenfalls gehen sie so weit, daß das Münchner Bild auch hier wieder nicht als eine Kopie bezeichnet werden darf. Das Gewand Abrahams ist fast völlig neu gebildet, die Lage Isaaks ist steiler geworden. Bedeutsam ist aber vor allem der Unterschied in der Behandlung von Abrahams Haupt. Dieses ist auf dem Petersburger Bild verhältnismäßig weich, und vor allem ist auffällig, daß der Mund vom reichen Bart verdeckt wird. Er kann nicht mitsprechen. Auf dem Münchner Bild dagegen ist der Kopf viel strenger gehalten, tiefe Furchen durchschneiden die Stirn und aus dem Auge spricht zu gleicher Zeit das wilde Entsetzen des Mannes über die Tat, die er vollbringen soll und die Überraschung über die Störung, die er erfährt. Das bedeutet gegenüber der Auffassung des Petersburger Stückes, wo Abraham viel weniger alt dargestellt ist, einen wesentlichen Fortschritt. In der älteren Version ist er nur im allgemeinen als ein kühner Mann aufgefaßt, der gerade eine Tat vollbringt, wo es alle Entschlossenheit gilt. Er könnte wohl ebensogut ein Jäger sein, der ein seltenes Wild erlegt hat, oder ein harter Krieger, der seinen Feind niedergeworfen hat: aber er ist nicht so tief aufgefaßt, daß er Abraham beim Opfer Isaaks sein muß und nichts anderes sein kann. Beim Münchner Bild jedoch wird niemand an eine andere Persönlichkeit denken; denn die ganze Handlungs- und Empfindungsweise ist rein aus der Geschichte Abrahams selbst entwickelt. Die erstaunliche Konzentration, die sonst Rembrandts Art ist, findet sich erst in der zweiten Version. Die von dem großartigen Motiv verlangte Wildheit und Grausamkeit mit der feinfühligen Schilderung der Vaterliebe zu verbinden, das hat der Künstler gleich bei dem ersten Exemplar wohl schon beabsichtigt, aber erst beim Münchner ganz rein zum Ausdruck gebracht.

MANTEGNAS CHRISTUS UND REMBRANDTS ZWEITE ANATOMIE

Die holländische Malerei ist wesentlich heimatlicher als die belgische und hat sich recht eigentlich aus sich selbst entwickelt. So ist auch ihr Hauptmeister Rembrandt im Gegensatz zu Rubens nicht nach Italien gegangen. Es wird uns sogar erzählt, daß er die Aufforderung, dorthin zu gehen, ganz unverblümt abgelehnt hat. Aber die Kunst war von jeher kosmopolitisch. Die Künstler des einen Landes interessieren sich immer sehr dafür, was die des anderen machen. So hat auch Rembrandt, wenn er es schon für unnötig gehalten hat, eine italienische Schule durchzumachen, nicht verschmäht, die Werke der italienischen Maler im Original oder in Stichen zu studieren. Es gab ja damals in Holland viel mehr italienische Gemälde als heute. Rembrandt selbst hat Werke von Raffael, Palma Vecchio, Bassano u. a. m., außerdem auch viele italienische Kupferstiche besessen. Die welschen Arbeiten hat er nicht unbenutzt gelassen. So wie er orientalische Miniaturen und Figuren kopierte, um an ihnen gewissermaßen archäologische Studien für seine biblischen Gemälde zu machen, so hat er auch die italienischen Gemälde eifrig studiert und zwar offenbar in der Absicht, das Geheimnis der so ungemein wirkungsvollen italienischen Komposition und Geste zu ergründen. Besonders lebhaft scheint ihn das von ihm in sehr merkwürdiger Weise umkomponierte Abendmahl Leonardos interessiert zu haben; doch hat er sich mit namhafter Vorurteilslosigkeit auch das Studium der anderen Meister angelegen sein lassen, und ist wie Rubens — was damals wirklich viel heißen wollte — bis auf die Quattrocentisten, z. B. bis auf Ghirlandajo, zurückgegangen. So mag es denn auch sein, obwohl wir es nicht beweisen können, daß er eines der berühmtesten Gemälde des jugendlichen Mantegna wenigstens in Nachzeichnung kennen gelernt hat, den toten Christus, der sich jetzt in der Brera befindet,

und der auch Rubens beeinflußt zu haben scheint. Es ist jedenfalls nicht ausgeschlossen, daß er für die im Jahre 1656 gemalte Anatomie des Doktor Deyman Anregungen verwertet hat, die ihm aus Mantegnas Werke gekommen sein mögen. Selbst wenn nun ein direkter Zusammenhang zwischen den zwei Bildern nicht bestehen sollte, so haben sie doch so viele Berührungspunkte, daß sich ein Vergleich zwischen ihnen recht lohnend gestalten wird.

Rembrandt hatte schon im Jahre 1632 eine große Anatomie gemalt, die des Doktor Tulp, die sich jetzt im Haag befindet. Sie ist vielleicht nicht gerade eines der wichtigsten Werke aus Rembrandts Jugendzeit, obschon sie so sehr berühmt ist. Diese Anatomie des Doktor Tulp hat, abgesehen von ihrem rein künstlerischen Wert, ein besonderes Interesse für uns durch ihr Verhältnis zu der Anatomie des Doktor Deyman, die als eine der bedeutendsten Arbeiten Rembrandts noch heute dasteht, trotzdem sie durch einen Brand sehr verstümmelt worden ist. Das zweite Bild ist so grundverschieden vom ersten, daß man es gewissermaßen als eine Kritik auffassen darf, die der Meister in seiner besten Zeit über das Jugendwerk gefällt hat. Er hat die tiefe und doch lebensvolle Ruhe der Spätzeit vielleicht nur noch in seinen Porträts so offenkundig und absichtlich der jugendlichen Aufgeregtheit gegenübergestellt, wie er es tat, als er die noch als Fragment so herrliche zweite Anatomie schuf. Das merkwürdige Bild ist für Rembrandts Biographie sehr wichtig. Er hat es in dem gleichen Jahre gemalt, in dem — vielleicht durch unglückliche Spekulationen — der Bankrott über ihn hereinbrach. Da nun dieser Auftrag, den Doktor Deyman inmitten der Hörer zu porträtieren, sehr ehrenvoll und wohl auch gewinnbringend war, so dürfen wir annehmen, daß der Bankrott nicht einen allmählich heruntergekommenen Mann traf, sondern mehr oder weniger unvermutet über ihn hereingebrochen ist, während er in bestem Ansehen und in rüstigster Schaffenskraft stand. Es ist wirklich staunenswert, zu beobachten, daß Rembrandt in dem Jahre des großen finanziellen Unglücks sich selbst gewissermaßen so souverän gegenüberstand, daß er das immerhin stolze Werk seiner Jugend rückhaltslos desavouieren durfte. Für uns ist aber hier von

größter Bedeutung, daß er auch Kraft und Selbstbewußtsein genug gehabt hat, um sich mit einem der größten italienischen Meister zu messen — immer vorausgesetzt, daß er wirklich Mantegnas Christus gekannt hat. Es würde ihm eine solche Kraftprobe nur ähnlich sehen; denn auch sonst war es seine Art, an den Werken, die ihm Anregung brachten, wie am Abendmahl des Leonardo oder an Raffaels Porträt des Castiglione scharfe Kritik zu üben und in seiner Arbeit die Probleme durchzuführen,, die nach seiner Auffassung im Thema steckten und von den Vorgängern nicht ausgenutzt oder vielleicht übersehen worden waren.

Der Zusammenhang zwischen Mantegnas Christus und Rembrandts zweiter Anatomie ist schon öfter besprochen worden; und besonders energisch hat in einer allerdings recht kurzen Bemerkung J. P. Richter darauf hingewiesen. Er hob dabei hervor, daß Rembrandt ungleich mehr erreicht habe als Mantegna. An sich ist diese Behauptung ja richtig; aber in der Form ist sie ungerecht; denn wo immer ein Quattrocentist und ein Barockkünstler dasselbe Problem behandeln, muß der spätere — wenn er eben ein wirklicher Meister ist — die reichere Leistung geben. Darum ist für uns hier die Aufgabe nicht, die Qualitätsunterschiede aufzuzeigen, die freilich vorhanden sind und laut genug zu Rembrandts Gunsten sprechen, sondern darzutun, was jeder der beiden Meister gemäß dem Stil seiner Zeit aus dem Problem gemacht hat.

Mantegnas Christus ist eine wohl noch sehr frühe Arbeit, die in die Zeit seiner Übersiedelung nach Mantua fallen wird und die ihm sein Leben lang wert und lieb gewesen ist. Er hat sich nie von ihr getrennt. Mantegna hatte auch recht, sie so hochzuschätzen; denn selbst für unseren heutigen, so sehr verwöhnten und raffiniert geschulten Geschmack hat sein Christus ein ganz besonderes Interesse, und in der Brera ist das Bild eines der meist beachteten. Es war auch keine geringe Kühnheit, den Leichnam Christi gegen alles Herkommen so zu legen, daß der Beschauer ihn gerade von vorn sehen muß, dermaßen, daß die nackten Fußsohlen der Teil sind, den der Beschauer zuerst sieht, und daß man über Beine und Brust weg erst im Hintergrund das Haupt Christi selbst erblickt. Es

liegt hier bei einem religiösen Bild von solch erschütterndem Inhalt doch die offenkundige perspektivische Studie vor, die den Künstler ausschließlich interessiert hat, und die er äußerlich genug durch die Wundmale, den Ausdruck des Hauptes, das für einen Toten in ganz unmöglicher Haltung gegeben ist, und durch die links stehenden, klagenden Freunde Christi als die Leiche unseres Herrn charakterisiert hat. Im Quattrocento durfte sich ein Künstler das erlauben, weil die Zeit ein so großes Interesse an den gelehrten Studien über Perspektive hatte. Aber es ist eben doch eine Tatsache, daß kein anderer Künstler gerade die Pietà so ganz unbekümmert um die Erzählung als ein zeichnerisches Bravourstück behandelt hat. Es kann kein Zweifel bestehen, daß Mantegna mit dieser Auffassung durchaus dem Sinne des Quattrocento entsprochen hat, wenn er auch vielleicht etwas weiter gegangen ist, als selbst in jener Zeit üblich war. Es ist nun interessant, zu verfolgen, wie verhältnismäßig primitiv die scheinbar so kühne Studie gehalten ist. Mantegna wollte, wie das aus den nebenanstehenden Personen hervorgeht, den Eindruck erwecken, daß der Leichnam Christi direkt vor dem Beschauer liegt. Kristeller nimmt zwar an, daß der Künstler eine andere Absicht gehabt habe, und daß das Bild gar nicht als selbständige Arbeit zu fassen sei; er glaubt, daß es vielleicht als Vorstudie habe dienen sollen, und zwar vermutlich für eine in einer Kuppel in aufrechter Haltung anzubringende Gestalt, so wie es die Figuren des Deckenfreskos im Mantuaner Schloß sind. Aber nicht nur die klagenden Frauen, sondern auch die Drapierung des Tuches, auf dem Christus liegt, und das Kissen unter seinem Haupte scheinen mir gegen diese Annahme zu sprechen. Damit wird vielleicht auch die von Kristeller im Anschluß an Crowe und Cavalcaselle vorgeschlagene Datierung für den Anfang der siebziger Jahre sich nicht ganz halten lassen; es ist wohl zu erwägen, ob diese so viel besprochene Arbeit nicht einer noch früheren Zeit angehört.

Wenn es nun wahr ist, daß Mantegna nicht beabsichtigt hat, eine Unteransicht Christi zu geben, dann ist es auch sicher, daß er dem Motiv viel schuldig geblieben ist; denn er erweckt wohl in uns den Eindruck, daß Christus fast wagerecht ausgestreckt daliege, in

der Tat hat er es aber nicht gewagt — wohl auch nicht vermocht —, das Thema so resolut zu fassen. Er läßt unter Zuhilfenahme von mancherlei Kunstgriffen, die auf optische Täuschung hinausgehen, in uns den Eindruck erwachen, daß wir Christus in der wagrechten Lage sehen, aber in der Tat ist der Körper auf eine nach hinten nicht unbeträchtlich rasch ansteigende, schiefe Ebene gelegt. Dadurch wird nun das Problem bei weitem leichter, als es für den ersten Blick aussieht. Mantegna hatte wohl immer noch recht schwierige Verkürzungen zu überwinden, aber er brauchte doch nicht den Linienfluß abzubrechen. So arrangiert er die Fußsohlen derart, daß sie mit einer für einen Toten nicht glaublichen Anspannung etwas nach vorn gezogen sind und auf diese Weise bei der rasch ansteigenden Situation des Körpers von den Beinen sehr wenig verdecken. Ganz anders ist das bei Rembrandt. Da liegt der Körper mit Ausnahme des wohl etwas unterstützten Oberkörpers so flach vor uns, daß die hoch hinaufstehenden, breiten Fußsohlen den Blick auf die Beine auch dann zum größten Teil versperren würden, wenn das Tuch die Schenkel und die schreckliche Öffnung des Bauches nicht bedeckte.

Der Umstand, daß Mantegna nicht die volle Konsequenz aus dem Problem zu ziehen wagte, ist nicht allein für ihn, sondern für das Quattrocento überhaupt charakteristisch, das durch viele Voreingenommenheiten und technische Unzulänglichkeiten oft genug gerade da Halt machen mußte, wo die Arbeit erst begann, lohnend und interessant zu werden. Diese Zeit, die schöpferisch gewesen ist wie wenige, hatte trotzdem noch viel darunter zu leiden, daß die unmittelbar vorhergehenden Jahrhunderte in vielen Beziehungen so konservativ gewesen waren und der Tradition so sehr viel Einfluß zugestanden hatten. Im Quattrocento wäre eine solche Freiheit, wie sie sich Rembrandt gestattet hat, der vom Körper außer den Armen nur die Fußsohlen, die Brust und das im Tode herabgesunkene Haupt zeigte, undenkbar gewesen. Man hielt damals noch viel zu sehr darauf, alles und jedes an einem gerade dargestellten Gegenstande zu zeigen, und vor allem sah man darauf, daß die Konturen hübsch ausführlich und übersichtlich waren. Sie brauch-

ten nicht so langgestreckt und ununterbrochen sein, wie das später die Renaissance liebte, aber ganz klar mußte der Linienzug doch sein.

Dieses zeichnerische Element bedingt nun auch sonst wesentliche Unterschiede zwischen den zwei Figuren. Der Christus des Mantegna ist zwar farbig recht delikat, aber doch in der Hauptsache nur als Zeichnung behandelt. Die Konturen und die starken Querstriche der Falten müssen fast die ganze Arbeit leisten. Das Bild ist durch die Zufügung des Kolorits etwas angenehmer geworden, aber genau genommen und zumal im Vergleich mit Rembrandts Anatomie ist es doch nur eine Zeichnung, und das ist schließlich immer wieder ein charakteristischer Unterschied zwischen der Kunst des 15. und der des 17. Jahrhunderts gewesen. Das zeigt sich ja auch in der Art, wie die Tücher behandelt sind. Bei Mantegna wird jede einzelne Falte ganz scharf um ihrer selbst willen herausgearbeitet. Man hat für derartige Falten schon daran gedacht, daß sie aus dem Studium nach den im 15. Jahrhundert so sehr beliebten, mit feuchtem Gips getränkten Gewändern zu erklären seien. Diese Erklärung mag auch mitunter das Richtige treffen, aber man würde solche Gewänder nicht als Vorlage genommen haben, wenn die Kunst nicht auf solchen strengen Zug der Falte ausgegangen wäre. Im 17. Jahrhundert wäre die Anwendung solcher Modelle jedenfalls ganz unmöglich gewesen. Es ist auch hier wieder die Freude an der absoluten Schönheit und Reinheit der um ihrer selbst willen gepflegten Linie gewesen, die den Mantegna die Gewänder so bronzemäßig bilden ließ. Bei Rembrandt dagegen liegt das Tuch so breit und in natürlichem Fluß der Massen da, daß sich daraus der Unterschied der beiden Meister ebenso feststellen läßt, wie aus allen übrigen Partien der Bilder. So sind die Hände und Arme genau in derselben Weise von Mantegna mit rein zeichnerischen, von Rembrandt aber mit rein malerischen Mitteln gegeben. Zunächst ist auch hier wieder, wie schon mehrmals, darauf hinzuweisen, daß Mantegna nicht nach einem Toten gearbeitet hat. Ferner hat er die Haltung der Arme und Hände selbst bei diesem auf verblüffende Drastik gestellten Bild nach der koketten Manier des Quattrocento spitzig und sogar etwas graziös so angeordnet, wie sie

im Tode jedenfalls nicht sein könnten. Besonders auffallend ist in solcher Hinsicht die linke Hand Christi mit den für das gewählte Motiv mehr als sonderbar und schon fast affektiert gestellten Fingern. Dagegen hat Rembrandt die ungelenke Last der toten Gliedmaßen so bleischwer neben dem Körper niedersinken lassen, wie er das eben bei dem Leichnam sah. Aber ganz abgesehen von diesen Verschiedenheiten des Arrangements, die aus dem so ganz entgegengesetzten Standpunkt zu erklären sind, so sind auch sonst die Glieder bei Mantegna völlig anders behandelt als bei Rembrandt. Der Quattrocentist hat auf das sorgfältigste die einzelnen Muskeln, Sehnen und Knochen, soweit sie sich irgendwie an der Oberfläche der Hand und des Armes beobachten lassen, ganz deutlich gezeichnet. Es ist bei ihm, der doch so vieles brachte, was nicht zu einem Toten paßt, schließlich gerade in Hinsicht der Formbehandlung viel unnötiges anatomisches Detail gegeben worden, weil eben das Quattrocento eine besondere Vorliebe dafür hatte, im nackten Leib das Knochengerüste zu betonen. Mantegna geht nicht so weit wie Verrocchio bei Johannes auf der Taufe Christi; aber er steht doch Rembrandts Art diametral gegenüber. Der Holländer des 17. Jahrhunderts hat die Massen nur als Spielplätze des Lichtes und als interessante Vereinigungen von Farbenflecken gesehen. So setzt er mit breiten, durchaus nicht zeichnerisch arbeitenden Pinselstrichen Fläche gegen Fläche und kommt dadurch zu einem weiteren Fortschritt gegenüber Mantegna. Dieser hat wie die allermeisten Quattrocentisten kein Fleisch malen können. Seine Zeichnung war zu scharf, seine Farbe zu emailmäßig und zu bunt, um das weiche, elastische Fleisch zu charakterisieren. Was er da gibt, ist, wie auch bei der sonstigen Malerei des 15. Jahrhunderts ein Symbol. Er zeichnet die Umrisse der Körperpartien und legt über die Form eine Farbe, die gewöhnlich nur sehr von weitem der Wirklichkeit entspricht; aus diesen Angaben heraus stellt sich dann der an solche Symbole gewöhnte Beschauer die Vorstellung vom Fleisch, wie es an der betreffenden Stelle sein soll, zusammen, glaubt es wohl auch zu sehen: aber in der Tat hat Mantegna kein Fleisch gemalt. Rembrandt jedoch hat das getan und wie wundervoll! Das

Thema des Bildes ist doch gewiß abstoßend. Wer jedoch nicht gerade empfindliche Nerven hat oder an Voreingenommenheiten leidet, wird sich an der überaus reichen Schönheit des Bildes freuen müssen, und doch hat es von der sehr großen Personenzahl nur noch die wenigen, obendrei verstümmelten Gestalten übrig behalten, und muß fast die ganze Wirkung auf die Leiche stellen. Solchen Graus unschädlich zu machen, ist geradezu ein Wunder der Kunst. Der Fortschritt gegenüber der mit viel aufdringlicheren Mitteln arbeitenden Kunst des Mantegna, die aber doch lange nicht so gehaltvoll ist, kann wohl kaum drastischer gezeigt werden.

Was nun die Hände anlangt, so sei auch auf ein nicht unwichtiges Detail hingewiesen. Mantegna gehörte noch der frühen Zeit an, wo die Künstler nicht gewohnt waren, viel Unterschiede zu machen. Für ihn und für seine Zeit war Hand eben Hand und es wurde da nicht viel Wert auf Differenzierung gelegt. Man bildete natürlich die Hand eines Kindes anders als die eines Mannes, aber von solchen unübersehbaren Verschiedenheiten abgesehen, hat man nicht viel Sinn für weitere Nuancen der Form gehabt. Mantegna bildet die Hand Christi genau so wie die der klagenden Maria, die das Tuch an die Augen führt, und unterscheidet hier also weder zwischen der Hand des Toten und des Lebendigen, noch zwischen der des Mannes und der Frau. Ganz anders ist es bei Rembrandt, dessen Aufgabe doch ohnehin nicht gerade einfach war. Der Mann, an dessen Leiche Dr. Deyman demonstriert, ist keines natürlichen Todes gestorben, sondern war vermutlich, wie der Sezierte von der ersten Anatomie, ein Verbrecher, der wohl gehängt worden war und im Todeskampfe die Hände geballt hatte. Dem Toten der ersten Anatomie hat man die Hände der Demonstration wegen ausgestreift, aber dem der zweiten sie gelassen, wie sie waren. So haben diese Hände natürlich eine Art von Ausdruck, aber nun ist das wirklich Bewundernswerte, daß Rembrandt trotzdem so außerordentlich fein zwischen ihnen, die schwer und regungslos daliegen, unterschieden hat, und zwischen denen des Anatomen, der gerade mit seinem Instrument an dem bloßgelegten Hirn operiert.

Die Beweglichkeit von Deymans Fingern ist vielleicht das Feinste,

was jemals von Handbewegung gemalt wurde, und zeigt so recht deutlich den Umschwung der Zeiten. Die Kunst, die bei Rembrandt scheinbar nur noch in großen Flächen arbeitet, hat seit der Zeit des Mantegna unendlich an Ausdrucksfähigkeit gewonnen. Sie ist viel gelenkiger geworden und damit vielseitiger. Sie hat nicht mehr nötig mit spitzigem Griffel jeder Einzelheit nachzugehen, und gibt trotzdem die Natur, sowohl im allgemeinen wie im speziellen, richtiger wieder. Das sieht man vielleicht am besten, wenn man die Brust von Mantegnas Christus mit dem Toten bei Rembrandt vergleicht. Mantegna hat den hohen Brustkasten mit einigen wenigen runden Strichen auf eine so primitive Art angegeben, wie heutigentags noch die jungen Leute in einer bekannten obszönen Scherzzeichnung derartige Körperformen zu zeichnen pflegen. Es kommt nun in der Tat kein sehr überzeugend wirkendes Resultat zustande; bei Rembrandt dagegen, wo die Einzelformen lange nicht so scharf umrissen sind, treffen wir eine ganz unmittelbar wirkende Natürlichkeit. Es wurde schon oben konstatiert, daß, wie das ja auch selbstverständlich ist, beim Vergleich zwischen den zwei Bildern alles darauf hinausläuft, daß das noch in den Anfängen der Malerei steckende Quattrocento mit den einfachsten, das ist eben mit den zeichnerischen Mitteln arbeiten mußte, während der reife Barock von den Fortschritten, die die Malerei während der letzten zwei Jahrhunderte gemacht hatte, den größten Nutzen zog und fast spielend aus den gleichen Problemen viel tiefere Resultate gewann, obwohl er scheinbar nur in technischer Hinsicht andere Ziele verfolgte. Hier ist nicht der Platz, um die folgende Bemerkung weiter auszuführen, aber es sei doch um den Gegensatz zwischen dem zeichnerisch und plastisch arbeitenden Mantegna und dem ausschließlich als Maler fühlenden Rembrandt darzutun, auf die Seitenfiguren hingewiesen, die allerdings mit der uns hier beschäftigenden Aufgabe nicht eigentlich zusammenhängen. Man vergleiche das Profil der weinenden Madonna mit dem des aufmerksam die Schüssel haltenden Gehilfen neben dem Anatomen Deyman, und der Charakter des statuarischen Quattrocento tritt deutlich neben dem des malerischen Barocks hervor.

SIMSON UND DELILA VON RUBENS UND VAN DYCK

Die Münchener Pinakothek besitzt eine Gefangennehmung Simsons, die seit alter Zeit dem Rubens zugeschrieben wird. Vor kurzem aber hat Wilhelm Bode sie wegen eines gewissen braunen Tones für eine Arbeit des Anton van Dyck erklärt. Da es nun eine sicher von van Dyck herrührende Behandlung des gleichen Sujets gibt, sind wir in der Lage, die beiden Bilder miteinander gerade in bezug auf die Autorschaft des jüngeren Meisters erfolgreich zu vergleichen.

Das Münchener Bild ist von einem, wenigstens für Rubens, verhältnismäßig geringem Umfang und mag infolgedessen etwas Auffallendes für diejenigen haben, die gewohnt sind, daran zu denken, daß Rubens für geschichtliche und sonstige Erzählungen in Anbetracht seines heroischen Stils gerne ein sehr großes Format wählt. Aber er hat schließlich doch nicht selten auch kleine Bilder gemalt, und in der Regel gehören diese durch ihre außerordentlich sorgfältige und überlegte Ausführung zum Besten, was wir von ihm besitzen. Die gediegene Behandlung zeichnet nun auch die Gefangennehmung Simsons aus, und so ist von dieser Seite her ein Zweifel gegen die Autorschaft des Rubens nicht zu erheben und auch nicht erhoben worden.

Eine wichtige Frage gilt vor allem der Datierung. Für die Werke des Rubens ist, wenn uns nicht Urkunden oder äußere Umstände zu Hilfe kommen, eine bestimmte Jahreszahl in der Regel nicht gut anzugeben. Die gleiche, rastlos von Jahr zu Jahr neue Werte schaffende Entwickelung wie Rembrandt, dessen Werke meistens ziemlich leicht zu datieren sind, hat Rubens nicht genommen. So fehlen bei ihm auch im vorliegenden Bild solche Merkmale, die uns er-

laubten, die Entstehungszeit ganz sicher festzulegen. Wenn sie aber auch fehlen, so sind dafür doch Kennzeichen allgemeiner Art genügend vorhanden, um zu sagen, daß, ganz abgesehen davon, ob Rubens der Autor ist oder nicht, das Bild zwischen 1620 und 1630 entstanden sein wird. Die Lichtbehandlung ist noch in einer Weise aufdringlich als Virtuosenstück aufgefaßt, daß nur die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts für sie in Betracht kommen können. In jener früheren Zeit wurde beim Schildern von Beleuchtungseffekten meistens recht äußerlich verfahren. Die Lichtquelle wurde ziemlich absolut behandelt, und getrennt von ihr stellte man ihre Wirkungen in den Reflexen auf den Körperteilen und auf Metallgeräten dar. Das führte naturgemäß zu einer rein bravourmäßigen Technik. Die eigentlich feinen Aufgaben des Lichtproblems und der damit verbundenen Luftmalerei kannte man bis ungefähr 1630 nicht, und in diese Epoche muß darum das Münchener Bild gesetzt werden. Der Künstler hat ja die Fackel, die in der Mitte der Komposition von einem Kriegsmann hochgehoben wird, als bunte, brennende Masse sehr geschickt gemalt, wohl im Anschluß an die Art, wie Tizian und Tintoretto eine brennende Fackel zu malen pflegten. Er hat auch ihren Reflex auf den nackten Körperteilen und Rüstungen der Soldaten sehr wirkungsvoll geschildert; aber durch die weite Marmorhalle, wo der Vorgang sich abspielt, strömen die Fluten des Lichtes nicht, und der weiße Leib der Delila im Vordergrund ist sogar ganz unabhängig von dem Fackellicht gehalten. Er wurde in reiner Atelierbeleuchtung gemalt, ohne Rücksicht auf die Szenerie, in die er komponiert ist.

Die muskelgewaltige Gestalt des Simson hat zu viele Anklänge an antike Vorbilder und ist, trotz aller Wucht, zu einfach und ernst gehalten, um einer späteren Zeit angehören zu können. Ferner weisen die Ornamente der vergoldeten Bettstatt auch noch auf die frühere Zeit des Barocks hin. So wird sich kaum eine spätere Jahreszahl als 1630 für die Entstehung der Tafel ansetzen lassen. Wenn Max Rooses in seinem neuesten Werk über Rubens das Jahr 1634 vorschlägt, so wird er wohl etwas zu hoch gegriffen haben. Immerhin kann das Bild erst für eine Zeit in Anspruch genommen werden,

wo van Dyck bereits seinen eigenen Stil ausgebildet hatte. In die Zeit, wo er jung war, paßt es aus allgemeinen kunstgeschichtlichen Gründen nicht.

Wir wissen aber genau, wie van Dyck sich die Gefangennahme Simsons in seiner früheren Zeit dachte; denn die Wiener Galerie besitzt eine Darstellung dieses Sujets von ihm, die ungefähr zur selben Zeit und sehr wahrscheinlich etwas früher als das Münchener Bild entstanden ist. Da nun das Wiener Bild im günstigsten Falle gleichzeitig mit dem Münchener ist, so kann dieses deswegen unmöglich von van Dyck herrühren, weil es, wie im nachfolgenden ausgeführt werden soll, trotz seiner vermutlich späteren Entstehung den weitaus älteren Stil vertritt, und das ist eben der Stil des Rubens selbst. Man kann ja nicht annehmen, daß van Dyck, nachdem er einmal in dem Wiener Bild weit über Rubens hinausgegangen war, doch wieder zu der älteren Weise zurückgekehrt sei.

Der Hauptunterschied zwischen den beiden Bildern kann hier nur kurz besprochen werden, weil die beigegebene Abbildung doch nicht ausreicht, ihn vollständig klar zu machen. Er betrifft das Kolorit. Das Münchener Stück ist in voller, breiter Farbe ausgeführt und hat, als es vom Verfasser in den van Dyck-Saal der Pinakothek gebracht wurde, sich mit keinem der dortigen Gemälde in Einklang bringen lassen. Van Dyck kennt diese ruhigen und einfachen Farbenwirkungen nicht. Sein Kolorit ist viel reicher nuanciert, viel weichlicher und auch süßlicher.

Dieser größeren Lebhaftigkeit der Farbe entspricht nun auch die viel weiter ausgebildete Behandlung des Lichtproblems. Während bei dem Münchener Bild, wie oben ausgeführt wurde, der Künstler das Licht keineswegs scharf beobachtet und seine Behandlung nicht konsequent durchgeführt hat, treffen wir im Wiener eine viel weiter fortgeschrittene Kunst der Beleuchtung. Das feine Spiel des Halbdunkels, wie es hier im Gegensatz der scharf beleuchteten Figur der Delila und der zum großen Teil in den Schatten zurückgetretenen Figur des Simson durchgeführt ist, findet sich bei Rubens niemals, obwohl er mit dem Lichte doch viel stärkere Effekte zu erzielen wußte, als sein Schüler. Auch bei dem Münchener Simson findet

sich noch durchaus keine Spur von dem schillernden Lichtspiel, wie bei dem Wiener.

Wesentlich ist nun auch der Unterschied in der Auffassung. Das Münchener Bild ist psychologisch sehr tief durchgebildet und nimmt außerdem viel Rücksicht auf die Glaubwürdigkeit der Erzählung. Der Künstler stellte in aller Ungeniertheit das zerrüttete Liebeslager dar. Das leichte, teilweise zerrissene Gewand der Buhlerin trägt ebensosehr dazu bei, uns unmittelbar in die Situation selbst zu versetzen, wie die Haltung des Simson, der mit dem einen Bein auf dem Boden steht, mit dem anderen Knie aber noch auf das Bett gestützt ist und uns deutlich veranschaulicht, daß er soeben plötzlich und hart aus dem Schlafe geweckt wurde.

Eines großen Meisters würdig ist dann auch der Gegensatz zwischen den beiden Hauptfiguren, die beide sehr glücklich als Vertreter ihres Geschlechtes aufgefaßt sind. Der Name Delila ist schon ein Symbol; man glaubt, er bedeute Betrug, und Delila ist wirklich als das schlaue Weib aufgefaßt, das mit allen Künsten der List und Verführung den durch keinen Mann zu besiegenden Helden in die Hände seiner Verfolger gespielt hat. Ohne Mitleid und ohne Furcht erhebt sie sich, die selbst etwas Heroisches in den Formen hat, vom Lager und wirft dem Verratenen einen listig lächelnden Blick zu, in dem der ganze Triumph des Weibes über den um ihretwillen schwach gewordenen Mann liegt. Ebenso charakteristisch ist die Auffassung des Simson, der in diesem Moment die Frau und seine Leidenschaft für sie vergißt und als ein wirklicher Held nur noch die Gefahr und seine Feinde ins Auge faßt; nicht einmal Verachtung hat er für die Verräterin. Als tatkräftiger Mann widmet er seine Aufmerksamkeit nur noch dem, was die gefahrvolle Lage von ihm fordert. Diese Größe der Auffassung, die das ganze Problem aus den gegebenen körperlichen und sichtbaren Verhältnissen entwickelt, verrät einen Künstler von ungewöhnlich hoher Anschauungskraft, und zwar einen Künstler, der in den Lehren des 16. Jahrhunderts groß geworden ist. Er gehört zwar dem Barock an, aber jener Epoche des Barocks, die der Renaissance unmittelbar gefolgt ist.

Ganz anders hat van Dyck die Erzählung entwickelt. Er machte

aus der heroischen Sage des Alten Testaments eine sentimentale Liebesgeschichte, die sowohl den Charakter des Simson, wie der Delila durchaus — man darf schon sagen — verkehrt gibt und den eigentlichen Sinn nicht trifft. Zunächst ist hier vorauszuschicken, daß die gleiche klare Anschauungskraft hinsichtlich der Örtlichkeit und der Szenerie fehlt. Der Vorgang scheint sich in einer Halle abzuspielen, die einen weiten Ausblick auf die Landschaft eröffnet. Der Charakter eines Schlafgemachs ist nicht gewahrt und ebensowenig ist aus der Situation zu erkennen, daß Simson hier seine letzte Liebesnacht gefeiert hat. Delila ruht zwar auf üppiger Lagerstätte, aber in einer Gewandung, die uns die Vorgeschichte des augenblicklichen Ereignisses nicht erkennen ließe, wenn man nicht ohnehin wüßte, daß es sich um die Sage von Simson und Delila handelt. Im gleichen Maße fehlt nun auch die Klarheit der psychologischen Entwicklung. An Stelle des niederträchtigen Verrats schildert van Dyck den Abschied zweier Liebenden, die durch rohe Gewalt auseinander gerissen werden. Hilflos jammernd und matt ruht Delila auf dem Lager. Sie streckt in pathetischer Beteuerung den Arm nach dem Geliebten aus, der durch die Schergen von ihrer Seite gerissen wird. Simson aber stützt sich mit der einen Hand noch auf den Leib der schönen Frau, an der seine leidenschaftlichen Blicke hängen. Es ist nicht der alttestamentliche Held, den van Dyck gemalt hat, sondern der sentimentale Liebhaber aus einer Zeit, die noch Amadis als Heros der Liebe ansah.

Völlig gleichgültig läßt es uns darum auch, daß Simson seine linke Faust den Gegnern entgegenstreckt. Sie droht nicht und übt keine Wirkung aus. Obwohl die beiden Hauptpersonen viel enger verbunden erscheinen, als auf dem Münchener Bild, sind sie doch so äußerlich und beinahe larmoyant aufgefaßt, daß jener kräftige und innere Zusammenhang fehlt, der die Erzählung auf dem anderen Bilde so interessant macht. Wenn jenes noch immerhin die Spuren des hoheitsvollen Sinnes der Hochrenaissance verrät, so stehen wir bei van Dyck bereits auf der andern Seite des Barocks, die an die gefühlsduselige Kunst des Rokoko angrenzt.

Dieser Schilderung der Hauptfiguren entspricht die Behandlung

der Soldaten. Bei dem Münchener Bild wird der nächtliche Überfall ganz konsequent erzählt. Man sieht die Philister in eng gedrängten Haufen in das Schlafgemach eindringen; ihr Kampf mit dem israelitischen Helden wird sehr nachdrücklich dargestellt. Wenn Simson auch nicht mehr im Besitz seiner ganzen riesigen Kraft ist, so hat er doch noch den alten Mut und den trotzigen Sinn, der ihn zu einem so gefährlichen Gegner gemacht hatte. Seine Feinde müssen darum die äußerste Anstrengung aufbieten, um seiner habhaft zu werden. Sie besiegen ihn wohl, aber ein leichtes Spiel haben sie nicht mit ihm, und so ahnt man es wohl auch, daß das letzte Wort in der Tragödie des Simson nicht hier gesprochen wird, und daß der Tag kommen wird, wo Simson schreckliche Rache für den heimtückischen Überfall nimmt.

Ganz anders wird der Angriff von van Dyck entwickelt. Wenn Simson den Philistern keinen starken Widerstand entgegensetzt, so haben diese ja auch nicht nötig, die äußerste Gewalt anzuwenden. Eben darum wirkt es nun ganz äußerlich, daß die Soldaten so aufgeregt daherkommen, mit leidenschaftlichen Gebärden auf den zwischen Liebe und Trotz schwankenden Mann einreden, während sie ihn fesseln. Fast komisch wirkt der Alte, der im Hintergrund zum größten Teil verborgen aus weise gewählter Entfernung mit drohenden Blicken auf Simson starrt, dem an seinen Feinden nichts liegt und für den, selbst in diesem Augenblick, nur die schöne Verräterin existiert. Das Problem des Angriffs wird verflacht und so ins Äußerliche gezogen, daß wir hier von einem Theaterkampf reden dürfen.

Von größter Wichtigkeit ist es, auch die Formensprache bei beiden Bildern zu vergleichen. Wie das Münchener Gemälde trotz des nicht großen Umfanges einen heroischen Zug besitzt, so sind die Formen der auf ihm dargestellten Figuren für einen Barockkünstler noch sehr einfach. Die Linienführung ist nicht nur im technischen Verstand großzügig, sondern sie ist es auch in rein künstlerischer Hinsicht. Da es sich einmal um ein niederländisches Bild aus dem 17. Jahrhundert handelt, so ist ein gewisser Naturalismus ja nicht zu vermeiden. Aber wie sparsam ist diese Naturtreue doch mit allem Detail! Ein wie gewaltiger Athlet Simson auch ist, so wirkt

er als solcher doch mehr durch die mannigfaltige und stürmische Bewegung, als durch den Reichtum an Muskeln. Er erscheint in dieser Hinsicht beinahe idealisiert einfach gegenüber dem Simson des van Dyck mit der gelehrten, sogar schon etwas akademischen Freude am Aufsuchen jeder Einzelform des nackten Leibes. Ähnliches gilt von der Faltengebung, die bei dem Münchener Stück noch sehr ruhig ist, während sie bei van Dyck wohl höchst elegant, aber auch äußerst reichhaltig, fast manieriert belebt erscheint. Man braucht endlich nur die Waffen zu vergleichen, um den prinzipiellen Unterschied zwischen den beiden Werken zu erkennen. Bei van Dyck sind sie phantastisch geformte Zierstücke, während bei dem anderen Bild selbst in der Bewaffnung alle Rücksicht auf Zweckmäßigkeit und darum auch auf Einfachheit gelegt ist.

So stellt sich das Verhältnis der beiden Werke gegeneinander folgendermaßen dar: das Münchener Bild ist, obwohl es seiner künstlerischen Haltung nach kaum früher als 1625 sein kann und demnach mindestens gleichzeitig mit dem des van Dyck entstanden sein muß, doch in allen Punkten der Art des van Dyck entgegengesetzt, und zwar erscheint es als das Werk eines noch in den älteren Formen des spätesten Renaissancestils erzogenen Künstlers. Da nur Rubens und van Dyck für die Urheberschaft in Betracht kommen, so muß es dem ersten zugeschrieben werden. In der Tat besteht es auch im Rubens-Saal der Alten Pinakothek die Probe auf diese Zuschreibung sehr wohl, während es im van Dyck-Saal fremdartig wirkt. Wenn nun auch, wie schon eingangs bemerkt, die Farbe vor allen Dingen in ihrer soliden Konsistenz nicht zu dem leichteren aufgelockerten Kolorit des jüngeren Meisters paßt, so kommt noch ein zweites Moment des Kolorits zur Geltung. Rubens hat ja vielerlei von den italienischen Malern übernommen und hat sich auch im Kolorit von ihnen beeinflussen lassen. Aber er hat niemals das fremde Gut anders als in starker Verarbeitung übernommen. Er hat das Fremde seinem persönlichen Naturell und den Traditionen seiner heimischen Kunst angepaßt. So ist nun auch das Kolorit des Münchener Simson rein flämisch, während gerade in van Dycks früherer Zeit, die doch hier allein in Betracht kommt, das Kolorit in den religiösen und histo-

rischen Bildern außerordentlich viele, fast unverarbeitete Reminiszenzen besonders aus Tizian enthält. Auch von dieser Seite geprüft, läßt sich ihm der Münchener Simson nicht zuweisen, und so wird man das Bild wohl nach wie vor im Werke des Rubens als eine ganz eigenhändige und kostbare Arbeit lassen müssen, die alle jene Vorzüge besitzt, die Rubens' Gemälde zu haben pflegen, wenn sie in solch verhältnismäßig kleinem Format gehalten sind.

DER RAUB DER OREITHYIA DURCH BOREAS BEI RUBENS UND BEI BOUCHER

Die Galerie der Wiener Akademie besitzt ein noch verhältnismäßig frühes Bild des Rubens, das den Raub der Oreithyia durch Boreas darstellt. Das gleiche Thema hat François Boucher in dem Karton für einen Teppich behandelt, von dem der Palais National in Compiègne ein Exemplar besitzt. Beide Darstellungen stehen in so innigem Zusammenhang, daß eine Beeinflussung des französischen Malers durch den großen Antwerpener nicht von der Hand zu weisen ist. Dabei sind aber so viele Verschiedenheiten vorhanden, daß Bouchers Werk schließlich doch eine Neuschöpfung bedeutet und den Unterschied zwischen der Kunst des 18. Jahrhunderts und der des 17. Jahrhunderts klar veranschaulicht.

Beide Darstellungen sind in ein ziemlich strenges Quadrat komponiert und beide beschränken sich in der Erzählung auf die gleiche Figurenanzahl. Man sieht jedesmal den riesenhaften Windgott, der die schöne Nymphe durch die Lüfte trägt, und jeder der Künstler hat die zwei Gestalten in die Mitte des Bildes verlegt. Trotzdem entsteht eine völlig verschiedene Raumbehandlung. Rubens füllt als ein Künstler, der noch den massigen, schweren Stil des frühen Barocks vertritt, die Fläche des ganzen Bildes mit seinen gewaltigen Figuren, und wo diese nicht ausreichen, nimmt er kleine Engel zu Hilfe, die die Fläche decken müssen. Nur die linke Ecke unten läßt er frei, um auf diese Weise doch wenigstens eine gewisse Leichtigkeit zu erreichen, die für das Sujet unentbehrlich ist. Bei Boucher dagegen ist die Bildfläche nur in der Mitte von den Figuren ausgefüllt. Im übrigen läßt der Meister der französischen Rokokodekoration um seine Gestalten so viel freien Raum wie nur irgend

möglich. Er erzielt damit eine ungleich luftigere, leichtere Haltung als Rubens, so daß seine Komposition den vom Thema gestellten Anforderungen in dieser einen Hinsicht wenigstens viel besser entspricht, als die von Rubens gewählte. Er hat infolgedessen auch nicht nötig, so viel Füllfiguren zu nehmen, wie sein Vorläufer. Während Rubens drei Amoretten die Hauptgruppe in neckischem Spiel umflattern läßt, beschränkt sich Boucher auf einen einzigen und ordnet ihn so an, daß er innerhalb der Konturen der Hauptgruppe bleibt, so daß er also mit der Flächenfüllung so gut wie nichts zu tun hat.

Die große, elegante Leichtigkeit der Anordnung und die maßvolle Beschränkung der Figuren auf die unbedingt notwendige Anzahl verrät deutlich den Einfluß jener feinen Dekorationsweise, der das 18. Jahrhundert einen so eminenten Freskomaler, wie Tiepolo, verdankt, und in der Tat steht Boucher in diesem Karton dem letzten Venetianer viel näher, als dem Rubens, der ihm doch wahrscheinlich die Anregung zu seinem Entwurf gegeben hat.

Weil nun der ältere Meister, in dessen gedrängtem Stil sich immer noch die Erinnerung an die ihm von Mantua her nur zu wohl bekannte, überreiche Art des Giulio Romano ausspricht, nur wenig Rücksicht auf die örtliche Situation nimmt, hat er auch fast ganz darauf verzichten müssen, den Vorgang als in den Lüften vor sich gehend darzustellen. Er deutet ja durch die fliegenden Amoretten und durch die Bewegungen der Gestalten an, daß diese keinen festen Boden unter den Füßen haben, aber das Moment des Schwebens bringt er eben doch dem Beschauer nicht deutlich genug zum Bewußtsein. Infolgedessen faßt Boreas auch die Nymphe nicht so, daß man an einen Flug glauben könnte. Seine Gestalt ist weniger so arrangiert, als ob er mit der Nymphe in die Höhe schwebe, sondern als ob er mit der schweren Last zu kämpfen habe. Das Moment des Widerstandes der Oreithyia ist noch immer sehr stark in den Vordergrund geschoben. Die nach Art des Rubens äußerst kräftig aufgefaßte Frau windet sich verzweiflungsvoll in den Armen ihres Entführers und wirft ihren Oberleib so ungebärdig zurück, daß das Motiv des Kampfes stärker wirkt als das des Fluges. Es ist weniger

das beträchtliche Gewicht, das dem Boreas die Aufgabe so erschwert, als eben der Widerstand der Nymphe. Durch diese Auffassung hat nun aber Rubens auch jene kompakte Massenwirkung erreicht, die im Anfang des 17. Jahrhunderts für die Füllung der Bildfläche notwendig war.

Während Rubens, dem heroischen Stil des leidenschaftlichen früheren Barocks folgend, die Erzählung in dramatischer Weise ausgestaltet, hat Boucher das Thema ganz anders gefaßt. Bei ihm hat Boreas sich nicht über die Nymphe geworfen, mit der er dann in dieser Haltung emporfliegt, sondern sein Boreas hat die Oreithyia in die Höhe gehoben und enteilt mit ihr nun durch die Lüfte. Sie ruht gewissermaßen auf ihm, ihr Widerstand ist gebrochen: sie kann nur noch die Arme ausbreiten, und es ist bloß der betrübte Ausdruck ihres Gesichtes, der uns darüber aufklärt, daß die Bewegung der Arme nicht Sehnsucht, sondern Entsetzen ausdrücken soll.

Dieses Bewegungsmotiv ist für die Behandlung der beiden Gemälde äußerst interessant. Auch bei Rubens streckt Oreithyia den Arm aus, aber nur zu dem Zweck, um mit ihm und dem in breiten Falten herunterhängenden Gewand die rechte obere Bildecke kräftig zu füllen. Bei Boucher dagegen kommt mit den schlanken, nackten Armen, die weit in die Luft hinaus greifen, dem Beschauer das Gefühl der Unendlichkeit des Raumes deutlich zur Geltung. An Stelle der komprimierten Behandlung der Massen durch Rubens tritt hier eine ganz im Geiste des Rokoko gehaltene Auflockerung und eine ebenfalls dem 18. Jahrhundert entsprechende pikante Belebung der Konturen. Während bei Rubens das ganze Interesse und alle Kräfte gegen die Mitte des Bildes konzentriert werden, strebt bei Boucher alles nach außen. Die Komposition dient aufs glücklichste dem Eindruck des Schwebens, der vom Sujet gefordert wird.

Dieser Auffassung entspricht es nun auch, daß der Boreas des Boucher offenkundig nur eine einzige Aufgabe zu lösen hat: nämlich die Nymphe in die Höhe zu führen. Das fällt ihm ja noch schwer genug, und er muß keuchend pusten, wie eben ein richtiger Windgott, aber jener dramatische Gegensatz, der bei Rubens konstatiert wurde, fehlt, und damit ist das Arrangement des Ganzen viel ein-

heitlicher geworden. Allerdings hat Boucher bei seinem Boreas nicht nur das dramatische, sondern auch das persönliche Interesse geopfert. Ebenso wie die Stimmung der Oreithyia nicht klar entwickelt wurde, ist auch Boreas jener Individualität entkleidet, die er trotz der heroischen Ausgestaltung bei Rubens trägt. Er ist bei Boucher wieder eine allgemeine, allegorische Zierfigur geworden, die uns nicht mehr recht viel sagt, und so ist überhaupt, trotz des Fortschrittes in der Behandlung des Sujets, Bouchers Auffassung künstlerisch viel geringwertiger, als die des Rubens. Der Umstand, daß bei Boucher die Nymphe ihre Arme weit im freien Raume ausbreitet, steht nun im engsten Zusammenhang nicht nur mit dem im 18. Jahrhundert so dekorativ durchgeführten Luftproblem, sondern auch mit der neuen Formauffassung. Boucher hat bei den Figuren große, freie Flächen soviel wie möglich vermieden: das Rokoko war ja in vielen Beziehungen wieder zu einem ähnlich üppigen, knitterigen Gewandfigurenstil zurückgekehrt, wie ihn die Gotik früher gepflegt hatte. So wird nicht nur der Kontur der ganzen Gruppe recht zackig gehalten, sondern es werden auch die Körperformen und Gewandpartien launig und mannigfaltig unterbrochen. Diese unruhige, aber lustige Pikanterie steht im erklärten Gegensatz zu der Art, wie bei Rubens der Leib der Oreithyia fast ganz nackt, in großen, mächtigen Formen geschildert wird, und wie auch die Gewandfalten in langen und, obschon gewunden, doch ununterbrochen fortlaufenden Linien angeordnet sind.

In der Behandlung des Nackten lassen sich ähnliche Verschiedenheiten wie die bis jetzt konstatierten feststellen. Der große Antwerpener hat nicht umsonst seine erste Ausbildung als Maler noch im stolzen Jahrhundert der Renaissance bekommen. Sein Hauptinteresse war, wie das seiner gebildeten Zeitgenossen, auf die Schilderung des nackten Menschen gerichtet, ohne daß sich irgendwelche frivole oder gar schwächliche Momente hätten dareinmischen dürfen. Er bildet die schöne Nymphe unbekleidet, weil seine in archäologischen Fragen lebhaft interessierte Zeit solche aus der Antike geholte Behandlung des Körpers geliebt hat. Bei Boucher aber wird die Nymphe nur deswegen mit reichem Schmuck der Ge-

wänder angetan, damit die nicht verhüllten Körperteile, vor allem die Beine und die Brust, einen sinnlichen Reiz ausüben können. Die erotische Tendenz des Rokoko steht hier im erklärten Gegensatz zu der Ernsthaftigkeit der früheren Kunst. Das ist nun an sich eine Art von Übelstand, der nicht abzuleugnen ist. Aber es kommt hier doch auch noch ein anderes Moment zur Geltung, das bei der geschichtlichen Betrachtung der Rokokokünstler, wie dem Verfasser scheint, nicht immer genügend gewürdigt worden ist: das ist die Neubelebung der alt gewordenen Erzählungsweise.

Das Rokoko gilt größtenteils als die Zeit des beginnenden Verfalls — und zwar sowohl in rein künstlerischer wie auch in rein technischer Hinsicht. Diese Anschauung wurde ja in den letzten Jahren vielfach korrigiert. Wir schätzen jetzt die Porträtisten der Rokokozeit sehr hoch, haben viel Geschmack gewonnen für das reizvolle Kunstgewerbe des 18. Jahrhunderts: aber wir dürften noch weiter in der Klärung unserer Ansichten über jene nicht nur kultur- und literatur-historisch so bedeutende Zeit gehen. Das Rokoko brachte eine Welt von Ideen und, was künstlerisch wichtiger ist, von neuen Empfindungen. Es war eine Epoche, wo dem Gefühl, dem Geschmack und einer mehr innerlichen Auffassung der jahrhundertelang behandelten Sujets die größte Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Das äußert sich zunächst noch etwas grob in dem schlimmen erotischen Zug der Zeit, der ja bei Boucher besonders stark ausgeprägt ist, und sich auch bei der Figur der Oreithyia wiederfinden läßt: aber die neue Zeit äußert sich auch in der Erfindung von Bewegungsmotiven, und hierfür ist die Gestalt der Oreithyia wieder sehr bezeichnend. Man wird in der ganzen früheren Kunst eine so frei und vielseitig bewegte Figur vergebens suchen. Nicht einmal bei Correggio, dem Meister bestrickender Anmut der Bewegung, findet sich auch nur etwas Ähnliches. Hierin hat sich ein großer Fortschritt bewiesen, der nach einer unvermeidlichen Reaktion, die das Louis seize und das Empire brachten, die staunenswerte Entfaltung der Kunst des 19. Jahrhunderts heraufführte. Der Karton des Boucher kann sich an künstlerischem Wert gewiß nicht mit dem Gemälde des Rubens messen; aber er trägt doch die Keime einer reichen Ent-

wickelung in sich. Auf der einen Seite muß er wohl als Vertreter einer Dekadenz gelten, die infolge ihres großen Raffinements vielleicht doppelt beklagenswert ist, auf der anderen Seite hat er aber doch, kunstgeschichtlich betrachtet, sehr großen Wert als das Denkmal einer Zeit des Übergangs zu prinzipiell neuen Formen, die eine große bedeutende Kunst dann ernsthafter ausbilden wird.